جورج طرابيشي

شرق و غرب
رجولة و أنوثة

دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية



دار الطليعة ـ بيروت

شرق وغرب
رجولة وأنوثة

إن دراسة طرابيشي للنماذج التي اختارها من الأدب العربي المعاصر تمثّل نقداً متحرّراً من داء الاعتماد الكلّي على المنهج التجريبي ومن داء الاعتماد الكلّي على التصوّر الميتافيزيقي. والناقد يندمج مع الروائي ونصّ الرواية ليصبح تحليله حضارياً، بل سياسياً، متجاوزاً النظرية التقليدية عن التفسير النفسي للأدب، إلى فهم ماركسي لعلم الجمال الفرويدي.

سمير كرم ـ **دراسات عربية**

إن هذا الكتاب يُمكن اعتباره واحدةً من الدراسات الجدّية النادرة التي تناولت الرواية العربية لتستكشف من خلالها، ليس جملة من المعايير الفنية والإبداعية، بل جملة من الانعكاسات الاجتماعية والحضارية، وهو يُقدّم نموذجاً لما يمكن أن تكون عليه سوسيولوجيا الرواية العربية.

إبراهيم العريس ـ **السفير**

شرق وغرب، رجولة وأنوثة نموذج من النقد البديل الذي يُعطي كل بعد من أبعاد الإبداع السيكولوجية أو السوسيولوجية أو الجمالية حقه.

نبيل سليمان ـ **البعث**

شرق وغرب، رجولة وأنوثة خطوة حاسمة على طريق ولادة مدرسة نقدية سوسيولوجية للرواية العربية.

جاد حاتم ـ **لوريان**

دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت

بيروت ـ لبنان
ص . ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٤٦٥٩
فاكس ٩٦١١ ـ ٣٠٩٤٧٠

□ □ □

دراسات أخرى للمؤلف

في النقد الأدبي

□ **الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية** — دار الطليعة ١٩٨٨ (طبعة رابعة)

□ **أنثى ضد الأنوثة :** دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي — دار الطليعة ١٩٩٥ (طبعة ثانية)

□ **رمزية المرأة في الرواية العربية** — دار الطليعة ١٩٨٧ (طبعة ثانية)

□ **الأدب من الداخل** — دار الطليعة ١٩٨١ (طبعة ثانية)

□ **عقدة أوديب في الرواية العربية** — دار الطليعة ١٩٨٧ (طبعة ثانية)

□ **الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الرواية العربية** — دار الطليعة ١٩٨٣

□ **الروائي وبطله :** مقاربة للاشعور في الرواية العربية — دار الآداب ١٩٩٥

الطبعة الأولى : نيسان (ابريل) ١٩٧٧
الطبعة الرابعة : شباط (فبراير) ١٩٩٧

جورج طرابيشي

شرق وغرب
رجولة وأنوثة
دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

الفهرس

تجنيس العلاقات الحضارية

في مجتمع ابوي شرقي ، متخلف ومتأخر ، مشحون حتى النخاع بأيديولوجيا طهرانية ، متزمتة وحنبلية ، يغدو مفهوم الرجولة والانوثة مفهوما موجها لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب ، بل ايضا للعلاقات بين الانسان والعالم .

ولئن يكن تشويه عظيم قد طرأ على طبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة بحكم خضوعها لثنائية الرجولة ـ الانوثة الايديولوجية ، فان تشويها اعظم يطرأ على طبيعة العلاقات بين الانسان والعالم متى ما رضخ تسييرها للثنائية ذاتها : اذ من الممكن في خاتمة المطاف ان يبدو مفهوم الرجولة والانوثة مفهوما «طبيعيا» فيما يتعلق بالعلاقات بين الرجل والمرأة ، بمعنى التوهم بأن «طبيعة» هذه العلاقات هي التي تفرز ذلك المفهوم ، اما فيما يتعلق بالعلاقات بين الانسان والعالم فان مفهوم الرجولة

والانوثة مسقط عليها اسقاطا ظاهرا وملصق بهـا لصقا بيّنا ، وليس له بالتالي حتى ظاهر الافراز «الطبيعي» .

وبمعنى آخر ، قد يبدو من «الطبيعي» الحديث عن مبدا مذكر لدى الرجل وعن مبدا مؤنث لدى المراة ؛ ولكن عندما تفترض الايديولوجيا الابوية ان الانسان هو المبدأ المذكر في العالم الذي هو المبدأ المؤنث ، وان علاقته به هي هي علاقة الرجل بالمراة ، فانها تكون قد اصابت عصفورين بحجر وعززت مواقعها بجدلية الفعل ورد الفعل .

فنظرا الى ان علاقات الرجل بالمراة في ظل الحضارة الابوية ـ التي هي حضارتنا ـ كانت منذ الوف السنين ولا تزال علاقات اضطهاد وسيطرة ، فان سحب «طبيعة» تلك العلاقات على العلاقات بين الانسان والعالم يقدم تبريرات ممتازة لتحكيم مبدأ الاضطهاد والسيطرة في علاقات الانسان بالعالم ، اي علاقات الانسان بالطبيعة وعلاقات الانسان بالانسان سواء بسواء .

والعكس صحيح الى حد مدهش ايضا . فبما ان علاقات الانسان بالعالم ، اي علاقاته بالطبيعة والانسان معا ، كانت الى يومنا هذا علاقات اضطهاد وسيطرة ، فان سحب طبيعة هذه العلاقات بين الرجل والمراة يقدم تبريرات ممتازة لاستمرار هذا في اضطهاد هذه والسيطرة عليها .

هي اذن دائرة محكمة الاغلاق . وهي تكرر نفسها او تتعدد حلقاتها الى ما لا نهاية حيثما وجدت علاقات اضطهاد وسيطرة وعنف . فالحرب رجولة ، والسلام أنوثة . والقوة رجولة ، والضعف أنوثة . والسجن للرجال ، والبيت للنساء . وحتى العاب الاطفال : فالصبيان تستهويهم المسدسات والبنادق البلاستيكية ، والبنات يملن الى الدمى والعرائس واشغال الإبرة . وحتى المجلات المصورة : فالمراهقون يقبلون على قصص المغامرات والبطولات والمطاردات السوبرمانية ، والمراهقات

يتهافتن على قصص الحب والعاطفيات والجنيات .

وليس ادب الصغار هو وحده الذي يعكس تلك الازدواجية، بل يعكسها ايضا ادب الكبار في خير نماذجه الروائية . **فرجال** هم صانعو الثورة وصاغة التاريخ في روايات مالرو . **ورجل** هو طيار سانت اكزبوري الذي يشق عنان فلوات السموات . بل ان الفن ، والابداع اطلاقا ، مهنة رجال . فالفنان ، كما تلاحظ ش. فايرستون (١) ، كان على الدوام رجلا ، والمراة ، وعلى الاخص في لوحات العري ، موديله . وحتى في الاحوال القليلة التي امسكت فيها المراة بالفرشاة ، بقي موديلها المراة .

وبالفعل ، اذا صدقنا فرويد ، فان التصعيد قدر الرجل ووقف عليه ، بينما تقضي «شهوة القضيب» على النساء بدونية شبه ابدية . وفي الواقع ، ان علم النفس التحليلي يكرس على نحو منقطع النظير ثنائية الرجولة ـ الانوثة ، وبالتالي الفعل ـ الانفعال ، الايجاب ـ السلب ، التجاوز ـ المحايثة . ففي مضمار الامراض النفسية والانحرافاتالجنسية تذهب الفرويدية الى ان السادية ، من حيث انها فعل ، انتصار للمبدأ المذكر في الانسان ، والى ان المازوخية ، من حيث انها انفعال ، انتصار للمبدأ المؤنث . والحال ان العلاقات البشرية في السادية او المازوخية علاقات قوة ، علاقات سيطرة وخضوع . ومعادل السادية (المذكرة) هو حب الاذلال ، ومعادل المازوخية (المؤنثة) هو حب التذلل . وتقع الفرويدية في المحذور نفسه في تفسيرها لرموز الاحلام ، عندما تؤكد ان «الاسلحة المدببة ، والادوات الطويلة والصلبة ، وجذوع الاشجار والقصب ، تمثل العضو المذكر ، بينما تحل الخزائن والعلب والعربات والمدافىء محل

---

١ ـ شولاميت فايرستون : «جدل الجنس : ملف الثورة النسوية» .

العضو المؤنث في الحلم» (١) . فهنا ايضا يمكن ترجمة العلاقة بين هذه الرموز «المذكرة» و«المؤنثة» الى علاقة فعل وانفعال ، ايجاب وسلب ، ومن ثم سيطرة ورضوخ . وصحيح انه يمكن القول ان التحليل النفسي يقرر هنا حقيقة واقعة ولا يبتدع شيئا من عندياته . ولكنه اذ يقرر الحقيقة الواقعة يكرسها ، يوجدها حتى حيث لا وجود لها ، يوقع في إسار منطقها الباطن لا الحالمين فحسب ، بل حتى المحللين .

وظيفة التحليل النفسي شبيهة هنا ، من بعض الوجوه ، بوظيفة اللغة . فاللغة لا تكتفي بأن تظلم المرأة ضمنيا عندما تشترط تذكير الفعل متى ما وجد فاعل مذكر واحد في مقابل عدد لامتناهٍ من الفواعل المؤنثة . بل انها تتجاوز ذلك الى شحن المفردات الدالة على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة بمنطوقات الثنائية الآنفة الذكر . فجميع الالفاظ التي تدل على الجماع في اللغة العربية تنم عن علاقة قوة وسيطرة . فالرجل هو الذي «يأتي» المرأة ، ولهذا يقال ، في ما يقال : غشيها ، وطئها ، دعكها ، وسمها ، دعسها ، رعزها ، الخ .

وقد عرفت ثنائية الرجولة والانوثة ازدهارا عظيما في عصر الفتح والاستعمار والعنصرية . ففضائل الرجولة لم يتغن بها احد كما تغنى الادب الاوروبي الكولونيالي ، ادب البعثات والحملات والاستكشافات والفتوحات . وليس من قبيل الصدفة ان يكون نعت «البكر» و«العذراء» قد أطلق على قارات ومناطق وغابات بكاملها . وليس من قبيل الصدفة ايضا ان يكون مالك العبيد والمستكشف والفاتح والمستعمِر والمستوطن قد سمي ب «الرجل» الابيض . فعلاقة المستكشف بالمجاهل والاراضي

١ ـ سيغموند فرويد : «الحلم وتأويله» ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٦ ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

البكر ، كعلاقة المستعمِر بالمستعمَر ، هي ـ او يفترض فيها ان تكون ـ علاقة رجل بامرأة ، اي فتح وسيطرة من جانب ، ورضوخ واستسلام من جانب آخر . وفي الوقت الذي تتجه فيه الدراسات السوسيولوجية ـ السيكولوجية المحدثة نحو التوكيد على تلبس العلاقات العنصرية بين البيض والسود طابعا جنسيا متعاظما (١) ، نستطيع أن نجد مثالا تاريخيا عريق القدم على الترابط المحكم بين ثنائية الرجل ـ المرأة والسيد ـ العبد في ممارسة تقنية خصاء العبيد في ظل الحضارة العباسية وحضارات رقية واستبدادية شرقية اخرى ، كما يقدم لنا مجتمع القنانة مثالا آخر على تجنيس Sexualisation علاقات الاضطهاد الطبقي في منحه السيد الاقطاعي حق الليلة الاولى في عروس الفلاح .

وقد اولى فرانز فانون ، وعلى الاخص في كتابه **«جلد اسود وأقنعة بيض»** اهتماما خاصا لجدل العنف الجنسي المتبادل بين المستعمِر والمستعمَر . فالرجل الابيض ، باغتصابه المرأة السوداء ، يشعر الزنجي بأنه رجل مخصي ؛ والزنجي ، بإقامته علاقات جنسية طوعية او غصبية مع المرأة البيضاء ، ينتقم من المستعمِر ويثبت له انه رجل مثله .

يصف حسنين ، البطل البورجوازي الصغير في رواية نجيب محفوظ **«بداية ونهاية»** مشاعره ازاء فتاة نقية البشرة من الطبقة الارستقراطية ، فيقول : هذه امراة اذا ركبتها فقد ركبت طبقة بأسرها . ومن المؤكد ان جدل القهر الكولونيالي والاغتصاب الجنسي قد جعل الكثيرين من ابناء المستعمرات المقهورين

١ ـ على سبيل المثال ، دراسة كالفن هرنتون : «الجنس والعنصرية في اميركا» ، نيويورك ١٩٦٥ .

والمخصيين نفسيا يهتفون بينهم وبين انفسهم عند مرآهم لامراة بيضاء نقية البشرة : هذه امراة اذا ركبتها فقد ركبت امــــة بكاملها .

ان العلاقات الكولونيالية تستتبع بطبيعتها انفلاتا للمشاعـر الجنسية : فالرجل الابيض يعتقد ويتصرف على اساس ان جميع نساء المستعمر مباحات له . ويرد الرجل المستعمر بتطـرف مماثل : ان كل امراة بيضاء مشتهاة ، ونقاء بشرتها دعوة دائمة الى الاغتصاب .

اضف الى ذلك ان الرجل المستعمِر ، الراسف في اغـلال ايديولوجيا طهرانية متزمتة في المجتمع الابيض ، يرخي العنان لجامح غرائزه وشهواته الملجومـة ما ان تطأ قدمـاه ارض المستعمرة . ونظيره يفعل الرجل المستعمَر ، اذا ما قيضت له الاقدار أن يجيء الى الدولة المتروبولية ، لانه يريد اولا ان يثأر لنفسه ولرجولته ، ولانه يعاني ثانيا في الكثير من الحالات من كبت جنسي شديد ناشىء عن الايديولوجيا الابوية الحنبلية التي تشد على خناق العلاقات بين الرجل والمراة في مسقط راسه.

وزوال الاستعمار ، بشكله الاستيطاني والاحتلالي المباشر ، لا يغير كثيرا من طبيعة العلاقات بين المستعمِر السابق والمستعمَر السابق . فالذكريات ما تبرح حية ، دامية ، محرقة . والمشاعر ما تزال متأججة . والاستغلال الاقتصادي الامبريالي الجديـد وغير المباشر ما يفتأ يقوم بنفس دور الاسترقاق الكولونيالـي المباشر. ثم ان الامة المستعمَرة سابقا ما تزال، بفعل عملية المثاقفة Acculturation ، اي استيراد ثقافة المتروبـول ، تِحس احساسا ساحقا بدونيتها «المؤنثة» ازاء «رجولة» ثقافة الغرب و«فحولتها» .

وما دمنا هنا في صدد الادب الروائي الذي يتناول بالعرض والمعالجة العلاقات «الحضارية» بين الشرق والغرب ، فــان

العامل الاخير ، اي المثاقفة ، يبدو حاسم الاثر في إلباس تلـك العلاقات الحضارية المزعومة رداء ومضمونا جنسيين .

ان عملية المثاقفة ، بافتراضها وجود طرفين موجب وسالب، فاعل ومنفعل ، ملقح وملقَح ، تطرح نفسها على الفور كعملية ذات حدين مذكر ومؤنث . ولكن نظرا الى ان الثقافة الحديثـة ــ نظير القديمة ــ هي في الاساس والجوهر ثقافة ذكور ، فان المثاقفة لا توقظ في الطرف المتلقي احساسا بالدونية المؤنثة بقدر ما تبعث فيه شعورا مرهقا بالخصاء الفكري والعنة الثقافية .

وتحت وطأة هذا الاحساس الذي لا يطاق ذله ، يلوذ مثقـف المستعمَرة او المستعمرة السابقة ، اول ما يلوذ ، بماضيـه الحضاري الذي يفترض فيه انه ينم هو الآخـر عن رجولة . وببعث التراث الادبي القومي ، الـذي كان قبل الصدمـة الكولونيالية ، نسيا منسيا ، يخامر مثقـف المستعمرة او المستعمَرة السابقة شعور مزهو بالرجولة ، هو بأمس الحاجـة اليه ازاء سؤدد الثقافة المتروبولية وسيادتها . بيـد ان بعث الماضي الثقافي لا يمكن بحال من الاحوال ان يكـون كافيا . فمفعوله قد لا يتجاوز مفعول تذكير الشيخ الطاعن في السن بما كان له غابرا من قوة على «الباه» . والحال ان ما يحتاج اليـه مثقفنا هو القدرة الحاضرة التي تمكنه من الامساك بناصيـة الروحية التقنية الحديثة . ثم على فرض ان إحياء التراث القومي كافٍ بحد ذاته ليرد الى مثقف المستعمَرة او المستعمرة السابقة اعتباره كرجل في نظر نفسـه ، فان ما هو بمسيس الحاجة اليه هو أن يستعيد رجولته في نظر الطرف الفاعل في عملية المثاقفة بوصفها علاقة تحدٍ وسيطرة وعنف وحتى اغتصاب .

ودرءاً لأي سوء تفاهم ، يجب ان نذكر ان المثقف الـذي نعنيه هنا هو المثقف «الشرقي» المغترب ، المثقف الذي يدخـل طرفا متلقيا في عملية المثاقفة وهو في بلاد الغربة ، وبالتحديد

في حاضرة الدولة المتروبولية الراهنة او السابقة . اذ ان المثاقفة لا تتم بدون وسيط : اللغة . ويكاد لا يكون من خيار للمثقف المتحدر من المجتمع الكولونيالي ان يتقن من لغة ثانية غير اللغة المتروبولية . ومن هنا فان عملية مثاقفتَه يجب بالضرورة ان تتم في موطن تلك اللغة ، حيث يشعر ، اكثر منه في اي مكان آخر، بتحدي «الرجولة» .

وليس من قبيل المصادفة ، من وجهة النظر هذه ، ان تكون جميع الروايات العربية التي عالجت مشكلة ما اصطلح على تسميته بالعلاقات الحضارية بين الشرق والغرب ، ابتداء من **«عصفور من الشرق»** لتوفيق الحكيم ومرورا بـ **«الحي اللاتيني»** لسهيل ادريس ووصولا الى **«موسم الهجرة الى الشمال»** للطيب الصالح ، قد اختارت اطارا مكانيا لها باريس ولندن ، اي بالتحديد حاضرتي الدولتين المتروبوليتين السابقتين . فكأن الغرب ليس غربا الا في هاتين العاصمتين ، وكأن الشرقي ليس شرقيا الا فيهما ، وكأن لا معنى للتحدي في غيرهما .

وثمة ظاهرة اخرى تسترعي الانتباه في الروايات العربية «الحضارية» ، وهي ان ابطالها جميعا وبلا استثناء هم من المثقفين الذين قدموا الى حاضرتي الغرب طلبا للعلم او الادب او الفن . وكل رواية هي بمثابة تجربة ذاتية ، حتى وان لم تروَ بضمير الأنا . بل ان الرسوم التي تصور بعض المشاهد من **«عصفور من الشرق»** تمثل توفيق الحكيم شخصيا ، وان يكن قد اطلق على بطله اسم «محسن» . وبهذا المعنى ، فان الرواية العربية الحضارية تستحيل الى ضرب من ادب الاعترافات . ولئن لم تسرد بضمير الأنا ، فهذا بلا ريب ، وفي معظم الاحوال ، تحاشيا لقيام القارىء باجراء عملية مماهاة او توحيد في الهوية identification بين البطل والمؤلف . اذ ان تلك الاعترافات محرجة في العديد من جوانبها ، وليس أبعث

على الإحراج عادة من حديث العنة والخصاء ، ولو على صعيد الفكر والثقافة .

وهذا المثقف او هذا البطل الروائي هو على الدوام رجل . وانه لما يستوقف الانتباه ان موضوع العلاقات الحضارية لم يأخذ طريقه قط الى الرواية النسائية العربية ، على الرغم من التكاثر المطرد في أعداد طالبات العلم والادب في حواضر الغرب، وعلى الرغم من التكاثر المطرد ايضا في أعداد الروائيات والقاصات العربيات. فلكأن التجربة «الحضارية» ، من حيث انها تجربة مثاقفة حداها ، كتحدي التجربة الجنسية ، فعل وانفعال، تلقيح وتلقح ، لا تعني سوى الرجال وحدهم . وبالفعل ، ما دامت المسألة مسألة إشعار بالخصاء ، ولو على صعيد الفكر ، فان الرجل هو وحده الذي يمكن ان يكون المعني .

ويبقى السؤال الرئيسي مطروحا : ما رد الفعل ؟

كيف يرد المثقف الآتي من المجتمع الكولونيالي على عملية مثاقفته في الحواضر المتروبولية ؟

بديهي ان كل رواية من الروايات «الحضارية» العربية تقدم مساهمتها الخاصة والمتميزة في هذا المضمار . ولكن يبقى هناك نوع من قاسم مشترك . وعند تحليلنا لكل رواية من تلك الروايات على حدة سنحاول ان نبين ما التلاوين الخاصة التي يكتسي بها هذا القاسم المشترك . بيد اننا نستطيع من الان تحديد هذا الاخير بإيجاز .

فالمثقف الآتي من المجتمع الكولونيالي يصدق اولا لعبة المثاقفة المتروبولية ، يؤخذ بها ، يسلم بمنطقها .

وبتعبير اكثر عيانية : يعترف بتجنيس عملية المثاقفة، ويقبل لاشعوريا على الاقل ، بأن يقيم علاقة تساوٍ وتماه بين الثقافة والرجولة . وكل ما هنالك انه يعكس المعادلة : فما دامت الثقافة رجولة ، فان الرجولة ايضا ثقافة ، او بالاحرى الذكورة .

فإحساسه بالخصاء الثقافي لن يزيده الا تشبثا بذكورته ، ومعاناته من العنة الفكرية لن تزيده الا تأجج فحولة . فلئن لم يكن رجلا في مضمار الثقافة ، فليكن رجلا واكثر من رجل في مضمار الرجولة الطبيعي . وهذا معناه ، بصريح العبارة ، ان رده على عملية مثاقفته سيكون بقضيبه . معه سيحمله منتعظا، معربدا ، اينما حل وارتحل ، وعلى الاخص في الاماكن التي تثور فيها الشكوك حول رجولته ، اي في اماكن الثقافة : في مدرجات الجامعة ، في دور السينما ، في صالات المعارض وقاعات الموسيقى . لن يرى ، وهو في محراب هيكل الثقافة ، الا المراة ، ولن يصيخ سمعا الا لموسيقى ساقيها ، ولن ترتجف ارنبة انفه الا لرائحتها . وعلى كل حال ، لن تطيب له من الاناث الا اولئك اللائي يتعاملن بصورة مباشرة او غير مباشرة مع عالم الثقافة : هاويات الرسم والمسرح والموسيقى ، عاشقات الفكر والفلسفة ، الشاعرات واشباه الشاعرات ، وبصفة عامة الجامعيات من طالبات واستاذات ، وان لم يتوفرن فقاطعات التذاكر في شباك المسرح .

وسيعينه في دوره هذا ، دور الذكر الذي لا تهدأ له غلة ، الديك الذي لا تفلت منه دجاجة . ان طاقته الجنسية ، وهو القادم من مجتمع حنبلي ، مختزنة في عروقه الى حد الانفجار، فلا ينضب لها معين . وفي الواقع ، ان ضغط هذه الطاقة المختزنة عليه يجعله ، في طور اول ، ينقض على كل امراة تتاح له دونما تمييز وبلا اختيار . وانما بعد ان يتحرر قليلا من ذلك الضغط شبه الحيواني ، ويفرج عن بعض من مخزون طاقته ، يبدأ بممارسة عملية فرز واختيار ؛ وهنا بالتحديد يأتي دور المثقفات ، وعلى الاخص اولئك اللائي يتراءين له منيعات ، محصنات ، عازفات عن المراة التي فيهن ، مأخوذات الى حد التصوف بعوالم الفن والشعر والعلم المحض .

وبديهي ان اختياره اياهن من المثقفات ، بل من المتصوفات للثقافة ، يساعده على اقناع نفسه بصحة علامة المساواة التي عقد العزم على اقامتها بين الذكورة والثقافة . ولكن الفرض الذي في نفس يعقوب ابعد من ذلك غورا واشد تعقيدا . فهو في علاقة تحدٍ ، وكل موقف دفاعي في علاقة التحدي لا بد ان يتحول الى موقف هجومي ؛ اي انه لا يكفي إثبات بطلان التهمة، بل لا بد ايضا من ردها الى نحر صاحبها ، بحيث يغدو المتهم مدعيا . فما دامت العلاقة بين الشرق والغرب هي بالضرورة علاقة مجنسة لانها علاقة قوة وتحدٍ ، ولأن كلا الطرفين الداخلين فيها يتصورها علاقة فعل وانفعال وايجاب وسلب ، فمن المحال ان تتسع لمبدئين مذكرين . وقد كان المنطق يقضي بأنه يكفي ان يثبت احد الطرفين انه هو الذكر ، حتى يكون قد قام البرهان على انوثة الطرف الآخر . لكن المثقف الشرقي ، حتى بعد تقديمه البرهان على انه رجل ، يظل يشعر بالحاجة الى اثبات انوثة الغرب ؛ وهذا بكل بساطة لان دليله على رجولته كان قضيبه لا ثقافته . وعليه ، لا يكفيه ان يعكس المثاقفة ويقلبها الى مجامعة ؛ انما ينبغي عليه ان يرد التحدي على الصعيد الثقافي بالذات ، اي ان يثبت ان الغرب ، على الرغم من تفوقه الثقافي الذي يكاد ان يكون ساحقا ، هو الذي يمثل المبدأ المؤنث والطرف المتلقي في عملية المثاقفة . وهنا يلجأ المثقف الشرقي مرة ثانية الى اقامة علاقة تساوٍ وتماه غريبة في نوعها . فكما انه رد على التحدي الغربي لرجولته الثقافية بشهره غالبا سيف ذكورته ، كذلك فانه سيقيم وحدة هوية بين الانثى الغربية وبين الغرب ، فيستحيل هذا الاخير الى مجرد فرج . وشأنه شأن بطل نجيب محفوظ ، سيساوره شعور مزهو بأنه يركب اوروبا بكاملها كلما ركب فتاة اوروبية . وبذلك تكون جميع المعادلات قد قلبت ، ولو بالوهم . وبذلك تكون دائرة الوعي الكاذب قد اغلقت بإحكام ، لأن

المثقف الشرقي اكتفى بالرد علىالاستلاب بشبكة استلابات مماثلة واشد تعقيدا .

وقبل الدخول في تحليل عياني ومفصل للرواية العربية «الحضارية» ، نستطيع ان نوجز كل ما تقدم فنقول : ان قائمة خطايا المثقف الشرقي او الكولونيالي المغترب تبدو لامتناهية الطول . ويأتي في راس هذه القائمة قبوله بمنطق الغزوة المتروبولية : تسليمه بأن العلاقات بين الامم والحضارات هي كالعلاقة القائمة واقعا بين الرجل والمراة : علاقة قوة وتحكم وسيطرة ، وبالتالي استسلام ورضوخ ومعاناة . فكان ان تبنى بدوره التصور المتروبولي القائل بأن المثاقفة مجامعة . واحتقاره «الشرقي» شبه الازلي للمراة جعله يقع بسهولة في براثن تلك اللعبة ، واشعره بأن دوره المنفعل في عملية المثاقفة هو في المقام الاول طعنة في صميم رجولته . ومن هنا فانه حين تتاح له الفرصة للرد ، فلن يرد كمثقف وانما كذكر . ومما سهل عليه سلوك هذا الاتجاه في الرد معاناته من كبت جنسي خانق في مجتمعه الحنبلي . وكما انهوحّد في الهوية بين قضيته وقضيبه، كذلك فانه سيوحد في الهوية بين الغرب وبين فرج الانثى الغربية . وبذلك يقلب الوقائع موقفا اياها على راسها ، ويوهم نفسه بأنه رد على التحدي بتحدٍ اشد مضاء ، محولا نفسه في خياله او لاوعيه من مركوب الى راكب . وما فاته في ذلك كله ان علاقة الراكب والمركوب بمستتبعاتها القهرية والاذلالية ليست مقبولة ولا عادلة لا بين الامم ولا بين الرجل والمراة . وصحيح ان الغرب ، من حيث انه فتح واستعمار وامبريالية ، كان هو البادىء ، والبادىء اظلم ، ولكن الرد لا يكون بتبني منطق الظلم . فليس ذلك لا في صالح قيام علاقات تفاعل ثقافي صحيحة بين الامم المتقدمة والامم المتخلفة ، ولا في صالح قيام علاقات مشاركة حقيقية بين الرجل والمراة في المجتمع الذي يناضل من اجل محو صفة الكولونيالية والتخلف عنه . ومثقفنا

الشرقي ، بتبنيه المنطق المتروبولي عن جنسوية العلاقات الحضارية ، لا يساعد قارئه البتة على وعي طبيعة العلاقات الحضارية والجنسية معا ، وهذا في مجتمع يفتك به داءان عضالان : تخلف حضاري وعبودية نسوية . ولئن صح ان تقدم المراة مقياس للتقدم الحضاري لامة من الامم ، فاننا نستطيع ان نستنتج بسهولة ان تجنيس العلاقات الحضارية بين الامم يساهم في تأبيد عبودية المراة في المجتمع المتخلف وفي تأبيد تخلف هذا المجتمع بالذات ، مثلما تساهم تلك العبودية النسوية في تأبيد جنسوية العلاقات بين الامم المتقدمة والامم المتخلفة ، وبالتالي في تأبيد علاقات القوة والسيطرة والتحكم .

قد يقال ان تجنيس العلاقات الحضارية في الرواية يمتثل لضرورة فنية ورمزية . وهذا صحيح ، ولكنه لا يكون مقبولا الا على اساس واحد ، وهو تصور العلاقة بين الرجل والمراة علاقة تساوٍ وتشارك وتكامل ، لا علاقة سيطرة وتحكم من جهة ، ورضوخ وانقياد من جهة ثانية . ولسوف نرى من خلال النماذج القصصية التي سنحللها ان العكس هو الواقع : فالتجنيس فرضته بالفعل ضرورة الترميز الفني ، ولكن ما لا يجوز ان يغيب عن البال ان منطق الرمز هو في الوقت نفسه رمز لمنطق : منطق رجال في عالم رجال وثقافة رجال ورواية رجال . والادهى من ذلك ايضا انهم رجال «شرقيون» .

عصفور من الشرق
او هجاء الغرب بتأنيثه

هذه الرواية الصادرة في عام ١٩٣٨ لا تنفرد بكونها اول رواية عربيةتعالج موضوع العلاقات بين الشرق والغرب فحسب. وانما ميزتها الاولى ، من وجهة النظر التي تعنينا هنا ، ان الاطار المكاني للقاء الحضاري فيها باريس ، بينما بطلها محسن ، الطالب القادم للدراسة في السوربون فيها ، هو من مصر . وهذا معناه ان باريس وان تكن حاضرة متروبولية كبرى ، فانها في الوقت نفسه لم تكن العاصمة المتروبولية بالنسبة الى مسقط رأس البطل . وبالفعل ، ان الظروف التاريخية التي شاءت ان يكون مرور فرنسا الكولونيالي بمصر قصير الامد ، بالمقارنة مع الاحتلال الانكليزي ، قد تضافرت مع الظروف الشخصية لمؤلف **«عصفور من الشرق»** لتجعل لغته الثانية ، بعد اللغة القومية ، الفرنسية وليس الانكليزية ، ولتحدد بالتالي الاطار الجغرافي لعملية مثاقفته في حاضرة لا تربطها بمسقط رأسه روابط استعمارية مباشرة . وهذا بالطبع ظرف تخفيفي كان له ابعد الاثر في تجريد عملية المثاقفة تلك من طابع التحدي والعنف والحقد الدفين ، المميز للعلاقات المتروبولية ـ الكولونيالية .

وبالفعل ، ان اول ما يستوقف النظر في رواية **«عصفور من الشرق»** هو الغياب الكبير للشعور بالقهر الاستعماري . صحيح ان الرواية تتحدث مطولا ، وبتسمية مباشرة ، عن شرق وغرب وعن «صراع أزلي» بينهما ، ولكنها بالضبط تتحدث عن صراع بين «شرق» و«غرب» بكل ما يكتنف هذين المصطلحين من غموض وضبابية ، وبكل المسافة التي تفصلهما عن ان يكونا **مفهومين** بالمعنى العلمي لكلمة مفهوم ، وبكل ما يترتب عليهما من تمويه للطبيعة الحقيقية للعلاقات المتروبولية ـ الكولونيالية ؛ ثم انها تتحدث بالضبط عن «صراع» وليس عن «قهر» او «استغلال» او «اضطهاد» : والحال ان الصراع يفترض ضمنا ومنطقا وجود علاقة تكافؤ ، اي وجود طرفين متصارعين متعادلين او شبه متعادلين ، ندين او شبه ندين ، لكل منهما سؤدده الذاتي. وفي هذا ايضا تمويه للطبيعة الحقيقية للعلاقات المتروبولية ـ الكولونيالية التي لا تقوم الا على اساس من اختلال شديد في التوازن . وأخيرا فان الحديث عن «أزلية» الصراع يلغي تاريخيته ، ويجعل من الاستعمار مجرد حدث طارىء .

ثم ان غياب الاحساس بالقطبية المتروبولية ـ الكولونيالية يجرد «الصراع» من طابعه المتوتر ، ويسبغ عليه كل اناقة المبارزة الارستقراطية وبرودتها . وهذا ما يفسر الى حد بعيد الطابع الرشيق والخفيف لتقنية **«عصفور من الشرق»** وأسلوبها وبنائها .

وهذا ينعكس بدوره على الرمزية الجنسية التي تفقد في هذه الحالة الشيء الكثير من حدتها وتوترها وحرقتها . وبالفعل، متى ما كان الصراع متكافئا ، او متصورا انه متكافىء ، فان الرجولة لا تكون موضوعة في قفص الاتهام ؛ بل يكاد العكس ـ كما في المباريات الفروسية والمبارزات الارستقراطية ـ ان يكون هو الصحيح ، بمعنى ان الصراع هو بحد ذاته دليل

الرجولة وهي شرطه .

محسن ، بطل **«عصفور من الشرق»** ، مفعم ثقة برجولته الى حد الصلف والغرور . فحين ينفتح ستار الرواية عليه وهو واقف تحت المطر عند قدمي تمثال الشاعر الفريد دي موسيه ، وقد نقشت على قاعدته عبارة : «لا شيء يجعلنا عظماء غير الم عظيم !» ، تمر في راسه صور من ماضيه البعيد (في القاهرة) ويعلق على هذه العبارة بالقول بينه وبين نفسه :

— حتى هنا ايضا يعرفون هذا ؟!

و**«هنا»** هذه تشير بالطبع الى باريس ، والى الغرب بمجمله. والاداة **«حتى»** ، السابقة لها، تحمل ما تحمله من معاني اللاتوقع والتعالي والصلف . وال **«هنا»** تستدعي وتستحضر وجوبا ال **«هناك»** ، اي القاهرة ومصر والشرق حيث يبدو وكأن الناس يعرفون بالفطرة ، وربما من الازل ، حقيقة ان الالم العظيم هو الذي يصنع العظماء .

وحتى نستوعب كل أهمية افتتاح الرواية على مشهد محسن وهو يردد بينه وبين نفسه ازاء العبارة المنقوشة على قاعدة تمثال الشاعر الرومانسي الفرنسي : «حتى هنا ايضا يعرفون هذا ؟!» ، فلا بد ان نتذكر أن لمحسن ، او بالاحرى لخالقه توفيق الحكيم ، مفهوما خاصا للغاية عن الرجولة (١) . فهو يميز تمييزا حادا بين الرجولة والذكورة ، بل يكاد يجعلهما على طرفي نقيض . فالذكورة ضرب من الحيوانية ، لانها أسيرة الواقع والمادة والطرق العملية المباشرة ، وبكلمة واحدة اسيرة الغريزة . يقول ايفان ، البطل الثاني في **«عصفور من الشرق»** :

— الواقع والطرق العملية المباشرة ... تلك هي بالضبط كل

١ — من الممكن الرجوع ، لمزيد من التفصيل ، الى كتابنا : «لعبة الحلم والواقع ، دراسة في ادب توفيق الحكيم» ، دار الطليعة ١٩٧٢ ، حيث تناولنا بالتحليل الموسع ، من منظور مغاير ، رواية «عصفور من الشرق» .

حياة الحيوان !... ان اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان ان يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة ، اليوم الذي يلجأ فيه الحيوان الى طرق معنوية غير مباشرة للوصول الى غاياته ، اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان ان يمضي الليل يحلم في غابته المقمرة بدلا من مطاردة الفريسة — هذا اليوم يكون آخر عهده بالحيوانية .

الرجولة في **«عصفور من الشرق»** منكفئة على ذاتها ، مكتفية بذاتها ، مرتدة الى ذاتها ، لا تستمد دليلها من غير ذاتها. محسن هو من اولئك الرجال « الذين لا تطيب لهم السكنى الا داخل انفسهم» ، ذلك ان «قليلا من الناس من يملك نفسا رحبة غنية يستطيع ان يعيش فيها وأن يستغني بها عن العالم الخارجي».

وبقدر ما أن شخصية محسن امتداد لصانعها ، توفيق الحكيم ، فلا سبيل الى فهمها كامل الفهم الا على ضوء مجمل عالم توفيق الحكيم . فمحسن ، مثله مثل ايفان ، يتصور انه يدرك أعلى درجات الرجولة اذا ما توصل الى ان «يحيا دائما وحده في الحياة» . هناك اذن وحدة هوية بين الرجولة والوحدة . ولكن لماذا ؟ ان هوة هذا الانقطاع غير قابلة للردم الا اذا تذكرنا ما كان ابسن يقوله من ان «الرجل القوي هو الرجل الوحيد» ، وإلا اذا تذكرنا ما كان توفيق الحكيم يقوله عن قولة ابسن تلك: «كان ايماني شديدا بهذه الكلمة وما برحت ارى فيها دستوري الذي لا ينبغي ان أحيد عنه ، فأنا كلما انطويت على نفسي واعتصمت ببرجها ، اعطتني كل ما أريد من قوة ومنعة » (١) .

محسن اذن اكثر من رجل . انه رجل اعلى . والمراة التي ينشد لا بد ان تكون بدورها من طراز خاص : امراة عليا .

١ — توفيق الحكيم : «من البرج العاجي» — مطبعة التوكل — القاهرة ١٩٤١ — ص ٢٩ .

والحال ان مثل هذه المراة العليا لا وجود لها ، وانما ينبغي ان يخترعها اختراعا . والرجل الاعلى يخلق المراة العليا بعقله . من شمس عقله يسلط عليها اشعة تنيرها بألف الق قمري . فاذا بها اكثر من امراة ، بل قل ملكة . وبالفعل ، انها الملكة ، وملكة من عوالم الف ليلة وليلة ، تلك التي يهيم محسن في حبها . عنها يقول :

ــ اراها في شباكها، تشرق على الناس بعينين من فيروز، وهم يمرون امامها الواحد تلو الآخر ، من كل جنس ومن كل طبقة، فيهم الفقير مثلي ، وفيهم الموسر مثل ملك الملوك ... نعم ! يمر بين يديها كل يوم هذا الموكب ، وهي تبسم من شباكها بين آن وآن ، دون ان يعرف احد سر قلبها !

ان القارىء سيأخذه قدر من الدهشة عندما يعلم ان الشباك المشار اليه هو شباك قطع التذاكر في احد مسارح باريس ، وان مليكته هي بائعة التذاكر فيه . ولكن العجب يزول حالما يتذكر القارىء ان المراة في راي توفيق الحكيم ، وبالتالي محسن ، يجب ان تكون خليقة الرجل ومن صنع خياله .

وبالفعل ، ان محسن لا يتعامل مع سوزي ديبون ، قاطعة التذاكر ، بل مع حلم سوزي ديبون . انه «لا يعرف من هي» ولا يريد ان «يعرف من هي» ، «لا يدري عنها شيئا» ولا يريد ان «يدري عنها شيئا» . انها «اجلّ خطرا» عنده حتى من ان «يوجه اليها كلاما» . يقضي الساعات «في مجلسه من المقهى» الذي امام المسرح ، يتأملها عن بعد «ولا تبرح عيناه الباب ، كأنما هو باب فردوس» ، وينسج لها من خياله الف صورة وهالة ، ويضفر لها من وهمه الف اكليل وتاج .

ان محسن، بإصراره على التعامل مع حلم سوزي ديبون لا مع سوزي ديبون ، يريد ان يميزها عن سائر النساء . انه يرفض ان يقدم اليها باقة زهر لانه يعلم انه «لا يوجد امراة في باريس ترفض باقة من الزهر» . واذا قال له اصدقاؤه ان «المراة لا

تقنص بالخيال ، بل بالحقيقة» ، فانه يعلن عن استعداده لدفع حياته ثمنا لشراء تلك الحقيقة ، ولكنه يرفض ان يدفع عشرين فرنكا لشراء زجاجة عطر صغيرة تكون رسوله اليها . ف«حقيقة» ثمنها عشرون فرنكا لا يمكن ان تكون في نظره حقيقة . واذا كان ذلك هو واقع الحقيقة ، فخير منها بألف مرة الخيال .

ان محسن عدو آخر في سلسلة اعداء المراة اللامتناهية الطول . ولكنه عدو باهر الذكاء . فهو في عقله الباطن يسلم بأن ذلك هو واقع «الحقيقة» ، وان هذه الاخيرة لا تعدو ان يكون ثمنها عشرين فرنكا ، ولكنه يصر مع ذلك على الهرب الى «مملكة الخيال» (١) لانه يريد ان يثبت في نهاية المطاف ، وكما سنرى ، ان لا استثناء للقاعدة ، وان حتى «الملكات» لهن ثمن وهو عشرون فرنكا .

لا يرفع محسن تمثال سوزي ديبون الى علو شاهق الا لكيْ يأتي السقوط اعظم دويا ، والهزيمة اشد إنكارا . فالمراة العليا هي من صنع سامق الخيال ، اما على ارض الواقع والحقيقة فلن يكون مصيرها الا التناثر حطاما وشظايا جديرة بالرثاء .

وبما أن محسن لاعب بارع ، فانه سيستمر في لعبته وسيؤخذ هو نفسه بها الى النهاية . فهو لن يكتفي بأن يتخيل سوزي ديبون امراة غير عادية ، من غير ان يحاول البتة معرفتها على حقيقتها ، بل سيتعامل معها ايضا ، يوم يقرر التعامل معها، بطرائق غير عادية ، وهي الطرائق الوحيدة التي تليق برجل اعلى حين يعزم على الدخول في علاقة مع امراة عليا .

وفي الواقع ، ان محسن مصمم على تدشين «فجر عهد جديد في تاريخ الغرام» ، اي على سلوك عكس الطريق التي يسلكها المحبون جميعا . فأول وصال سيحاوله ، ستكون

---

١ ـ عنوان الفصل العاشر من «عصفور من الشرق» .

واسطته «فاتورة حساب» . فقد دخلت عليه في حجرته في الفندق ذات صباح «الفسالة» ، حاملة اليه ثيابه النظيفة وورقة حساب بعشرة فرنكات . ف «لمعت في ذهنه حينئذ فكرة أعجبته» . تناول الورقة وسطّر في ذيلها : «سيدتي !... لا اجد معي الساعة نقودا ، فاذا تفضلت واديت عني الحساب ، فإني لا انسى لك هذه اليد» . ودفع بالورقة الى الفسالة ، طالبا اليها ان تقدمها الى قاطنة الحجرة السفلى ، سوزي ديبون .

ذاك كان اول اتصال له بها . ولندع التعليق عليه لصديقه اندريه :

ـ ماذا اقول في كل ذلك ؟... اقول : ان عهدي بالمحبين ان يظهروا دائما امام الفتيات بمظهر النعمة واليسر والرخاء ، وأن يكونوا هم على الاقل الدائنين وقت الاقتضاء . ولكنك قد عكست الوضع ، وأصبحت مدينا لفاتنتك بكل شيء ، اي بالقلب وبفاتورة الحساب ... ان مسألة التجائك في الاقتراض الى مدموازيل س ، ولما تتوثق بينكما المعرفة ، لغاية في الجراة !... واني لأعجب جدا لهذا الحادث ، وأرى فيه فجر عهد جديد في تاريخ الغرام !..

ان هذا التعليق ، الذي ارضى محسن وازدهاه الى اقصى حد متصور ، يميط اللثام في الوقت نفسه ، ودونما حاجة الى تعليق اضافي ، عن كل اوالية لعبته .

هذه الأوالية تفضح نفسها مرة اخرى ، عندما يقرر محسن ان يرد الى سوزي ديبون دينها عليه في شكل هدية . وقد كتب الى صديقه الفرنسي اندريه يستشيره في ما يليق ان تكون هذه الهدية . فجاءه جواب اندريه :

«عزيزي محسن !

ان باريس كلها لم تخلق الا للنساء . كل تجارة باريس هي في الهدايا التي تقدم الى النساء ... ما عليك الا ان تمشي قليلا

في اي شارع من شوارع باريس ، فإنك واجد عشرات الحوانيت التي تعرض ما تشتهي لصاحبتك من حقائب اليد وصناديق «البودرة» والقبعات والجوارب والعطور والزهور ، وقد مضى نصحنا لك في هذا ولم تقبل النصح !...

اندريه ... »

وطبيعي ان محسن ، الذي يربأ بمعبودته ان تكون امرأة كسائر نساء باريس ، يرفض بشمم اقتراح صديقه ، ويردد مخاطبا نفسه :

ـ حقائب يد وصناديق «بودرة» وزهور وعطور !... اشياء لا معنى لها ، انك أحمق يا مسيو اندريه !

«ثم مزق الرسالة ، ووضع القبعة السوداء على رأسه، ونزل الى الطريق هائما على وجهه ، طول يومه ، في شوارع باريس، يفكر ويبحث عن الهدية»، الى أن قرر اخيرا ان يبتاع لفاتنته.. ببغاء !

لقد كان كل الهدف من هذه التقنية غير الاعتيادية في الغزل ان يقنع محسن نفسه والقارىء معه بأن سوزي ديبون امرأة غير عادية . ولذلك ما ان تؤتي تلك التقنية اولى ثمراتها ويتمكن محسن من اقتطاف اولى القبلات من معبودته ، حتى يبدأ الانحدار على السفح الآخر من القمة وحتى يطفق محسن بالاستيقاظ من لعبته التي اخذ هو نفسه في شراكها . يقول له صديقه الفرنسي بابتسامة فيها شيء من التشفي والشماتة :

ـ ارأيت انها فتاةككل الفتيات؟!... عاملة كآلاف العاملات؟!.. تلك التي أسكنتها قصرا من قصور الف ليلة وليلة ، وجعلتها تنظر من عليائها الى مواكب الناس المتدفقة تحت شباكها . آه ايها الصديق !... اقتنعت الان ان الامر أقل خطرا مما كنت تتصور ، وان وقوع امرأة بين ذراعيك مسألة بسيطة ، لا تحتاج الى كل هذا الوقت ، الى كل هذه الخيالات والتأملات ؟!..

«فأحس الفتى احساس من يهوي الى الارض ، وكأن قيم

الاشياء في نظره قد تضاءلت ، وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها ، فبدت كتمثال مصبوب من السخف ... وشعر محسن بفراغ في مادة نفسه ، لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه !... » .

وعاش محسن بعد ذلك اسبوعين في نعيم الحب ، ولكنه كان نعيما كالجحيم (١) . فنعيم أن يعيش المرء «حياة الواقع» ، ولكن جحيم الا يعود يهيم في مملكة الخيال . نعيم ان يعض من التفاحة المحرمة ، ولكن جحيم ان يكتشف انها ككل تفاح الارض حلوة وفي «داخلها الدود» . وكل جريرة سوزي ديبون انها ارغمت محسن على ان «يعيش الحياة في الحياة» ، مع انه لا يريد المرأة الا «حلما يحيا فيه الآخرون» . ولقد قالها محسن بصراحة حين قطف قبلة الحب الاولى : «الحقيقة عملة لا تجوز في مملكة الاحلام» .

لا غرو ، والحالة هذه ، ان يعزم محسن ، بقرار ذاتي منه ، على «الخروج من الجنة» (٢) التي لم تدم اقامته فيها اصلا سوى اسبوعين . يعزم على الخروج من الجنة لا ليهبط الى الارض ، وانما ــ وهنا المفارقة ــ بغية العودة الى السماء (٣) . فجنة الحب ليست سماءه وحلمه ، وانما جحيمه وواقعه . وحسب محسن ، كي ينجز هذا التحول الكبير ، ان يعرف لاول مرة «الحقيقة» على حقيقتها ، بعد ان كان لا يتعامل معها الا موشاة بأردية الخيال . هكذا «يكتشف» محسن ، بيسر لامتناه ، حقيقة سوزي ديبون : عاملة بسيطة في شباك قطع التذاكر ، لا تمانع في اقامة علاقة مزدوجة مع رب عملها حفاظا منها في اغلب الظن

---

١ ــ «نعيم وجحيم» ، عنوان الفصل الثالث عشر من «عصفور من الشرق».

٢ ــ عنوان الفصل الرابع عشر .

٣ ــ عنوان الفصل الثامن عشر .

على مصدر رزقها . ولنا ان نتصور ، بعد ان «تتكشف» هذه الحقيقة لمحسن ، سيل الاتهامات التي سيوجهها الى سوزي ديبون : شقراء لاهية ، عابثة ، مادية ، انانية ، لا تعرف غير حياة الواقع ، ولا تحب الحياة الا في الحياة ، الخ .

هذا الهجاء يسمح لتوفيق الحكيم ، من خلال بطله محسن، بممارسة هوايته المفضلة ، معاداة النساء ، عن طريق اقامة علاقة مساواة ومماهاة بين سوزي ديبون والمرأة .

ولكن العجب ان هذا الهجاء ينقلب على صاحبه ، من حيث لا يدري . فمحسن الذي برر تقنيته الغزلية البارعة بأن «المرأة يسرها دائما الثوب الانيق وان كان على جسم نحيل من عاطفة نحيلة» يثبت في خاتمة المطاف ، بهروبه من جنة الحب بعد تعريتها من اردية الاحلام ، ان تلك التهمة التي تكاد ان تكون أزلية في باب عداء المرأة تنطبق ايضا ــ وربما في المقام الاول ــ على الرجال الذين لا تحلو المرأة في أنظارهم الا في ثوب انيق ، والذين قد لا يجذبهم اليها ويبهرهم فيها الا ثوبها الانيق «وان كان على جسم نحيل من عاطفة نحيلة» . ولئن تكن زينة المرأة استلابا لها ، فهي ايضا استلاب للرجل ، لان زينة النساء هي على الدوام برسم الرجال . ولئن عير الرجال النساء بالقول ان الزينة في طبيعتهن ، فهذا على وجه التحديد كي يموهوا واقع ان هذه الطبيعة المزعومة هي بالاحرى طبيعة ثانية زرعها فيهن الرجال انفسهم .

وتوفيق الحكيم ــ بعد ذلك ــ لا يكتفي باقامة علاقة مساواة ومماهاة بين سوزي ديبون والمرأة ، بل يعمد ــ بغية ممارسة هوايته المفضلة الثانية : هجاء الغرب ــ الى اقامة علاقة مساواة ومماهاة ثانية بين سوزي ديبون وأوروبا ، او بين سوزي ديبون والغرب . فأوروبا ، مثلها مثل سوزي ديبون، «شقراء، جميلة، رشيقة ، ذكية ــ لكنها خفيفة ، انانية ، لا يعنيها الا نفسها واستعباد غيرها» ، وهي ، مثلها مثل سوزي ديبون ، وبالحرف

الواحد : «لا تعرف غير حياة الواقع ، ولا يهمها شقاء الغير ، ولا تحب الحياة الا في الحياة» .

ان لفي «عصفور من الشرق» اصرارا عجيبا على وصف اوروبا ، في كل مرة يأتي فيها لها ذكر ، بأنها فتاة شقراء : فهي بنت آسيا وافريقيا اللتين «ارتبطتا بالزواج ، في طور من اطوار التاريخ ، وانتجتا مولودا جديدا . هذه الفتاة الشقراء التي تسمى اوروبا» . وهي فوق ذلك بنت عاقة وناكرة للجميل : «ان هذه الفتاة ترى المجد كله في شيء واحد : تضع الاصفاد في ارجل البشر ، وبدات اول ما بدات بأبويها : افريقيا وآسيا ... انكرتهما وحبستهما ... وانطلقت في الحياة ، لا يحدها حد ، ولا يقوم لها شيء» . وهي فوق هذا وذاك غانية لا تجدّ الا في اثر البهرج والمادة ، صنيع ما فعلته بالعلم : «هذا العلم الخالص اورثته افريقيا وآسيا فتاتهما الشقراء اوروبا ، سبائك ذهبية واحجارا كريمة من الزمرد والفيروز والياقوت ، فاحتفظت الفتاة ببعضه وجعلته حليا لبهرجها ، وهنا كل جمال اوروبا الفكري الباقي ، اما بقية الكنوز فصهرتها وصكتها نقودا تضعها في المصارف ، وصنعت منها اغلالا تستعبد بها العالم !» .

والواقع ان وحدة الهوية هذه التي يقيمها بطل توفيق الحكيم بين سوزي ديبون ، بوصفها فتاة شقراء ، وبين اوروبا ، تعطي كلا من الانوثة والرجولة معنى جديدا ، والى حد ما مفاجئا : فالانوثة مادة وواقعية ، والرجولة روح ومثالية . ونحن لا نقول ان هذا المعنى مفاجيء تماما ، لانه سبق لنا ان راينا ان بطل توفيق الحكيم في **«عصفور من الشرق»** ـ مثله اصلا مثل بطله شهريار في **«شهرزاد»** ـ يقيم تمييزا شبه حاد بين الذكورة والرجولة ، على اعتبار ان الذكورة قيد غريزي بينما الرجولة تحرر وانعتاق وانطلاق من اسار الواقع والمادة والطرق العملية المباشرة .

ان الصراع الازلي ـ الابدي بين الشرق والغرب هو عينه

الصراع الازلي ـ الابدي بين الرجولة والانوثة ، وكذلك بين المثالية والمادية .

واعنف الهجاء واشده مرارة لأنثوية الغرب وماديته يضعه توفيق الحكيم لا على لسان محسن الشرقي المتوسطي ، وانما على لسان ايفان الشرقي السلافي ، المتصوف لا للشرق وانما لما يمكن ان نسميه بحلم الشرق .

ان ايفان رؤيوي آخر في القائمة اللامتناهية الطول من اصحاب الرؤى الذين انتجتهم الشعبوية الروسية . ولكنه من ذلك الشق المتأخر والرجعي من الشعبوية الذي نسي التقاليد الديموقراطية الثورية لتلك المدرسة الروسية الفذة وتمسك بأوهامها الطوباوية المعاكسة لاتجاه السيرورة التاريخية .

ليس ايفان من شعبويي السبعينات والثمانينات من القرن الماضي ، وانما هو من شعبويي العشرينات والثلاثينات من القرن الحاضر . ليس من تلامذة باكونين ، وانما من تلامذة بردائيف. ليس من رافضي المسيرة الراسمالية لروسيا ، وانما من رافضي مسيرتها الاشتراكية . ومثله مثل جميع الرجعيين من الرومانسيين ، لا يرفض الحاضر باسم المستقبل ، وانما يرفضه باسم الماضي . واذا لم يكن بد من وصفه بأنه ثوري ، فانه ثوري متخلف عن عصره بقرن من الزمن . انه هو الآخر من دعاة حرق المرحلة الراسمالية ، اي الغربية في التحليل الاخير ، ولكن ليس باتجاه ما بعد الراسمالية ، وانما باتجاه ما قبلها ؛ ليس باتجاه القرن الحادي والعشرين اذا صح القول ، وانما باتجاه القرون الوسطى .

ان ايفان لا ينتقد الغرب اطلاقا ، وانما الغرب الراسمالي تحديدا . لكن عينيه ، في هذا النقد ، شاخصتان الى عجيزة التاريخ ، لا الى رأسه . لا ينتقده باسم قيم تتجاوزه ، وانما باسم قيم تجاوزها . وفي الواقع ، ان ايفان لا ينقد الغرب ، بل ينقد انجازاته .

انه يهاجم التقنية الغربية ، على سبيل المثال، لانها اختصرت المسافات ووفرت الوقت ، ويهجو القطارات والطائرات ليتغنى بعصر الخيل والابل وليتحسر على المسافات التي صارت تقطع في ساعات وأيام بدلا من شهور ومواسم . صحيح انه يبطّن ذلك كله بعبارات تقطر شعرا ، ولكنه ذلك الشعر الذي يصح فيه ما قالته العرب في بعضه من ان أجمل الشعر أكذبه ، اي الشعر بوصفه رداء للاعقلانية وأداة مثلى للتعبير عن حضارة ما قبل تاريخ العلم والعقل . وسيعذر القارىء هنا ، ولا شك ، الاطالة في الاستشهاد .

يقول ايفان عن اوروبا :

«ان مدنيتها الخلابة ليست الا بهرجا وان علمها الحديث كله — وهو وحده الذي تتيه به على البشرية في مختلف تاريخها (١) — ليس من حيث القيمة العملية غير «لعب» من صفيح وزجاج ومعدن ، قدمت للناس بعض الراحة في أمور معاشهم، ولكنها أخرت البشرية (كذا !) وسلبتها طبيعتها الحقيقية وشاعريتها وصفاء روحها !... ان السكك الحديدية والطيارات قد اعطتنا السرعة وتوفير الوقت ، ولكن ما فائدة ذلك ؟... ولماذا السرعة ؟... ولماذا توفير الوقت ؟!... كأنما قد هبطت علينا شياطين تلهب ظهورنا بالسياط !... ما نحن الا قطرات ماء

١ — هذا على كل حال غير صحيح ، وليس بجرة قلم او شطحة صوفية يمكن ان يسقط من تاريخ اوروبا حضارتها الاغريقية والرومانية التليدة التي تضاهي ، ان لم نقل تبزّ في العديد من الاحوال ، سائر حضارات العالم القديم . وهذا خطأ غالبا ما يقع فيه اولئك الذين يريدون ان يدحضوا بحضارة الشرق القديمه تفوق حضارة الغرب الحديثة . لكن الصراع الازلي المزعوم بين الشرق والغرب قد انساهم او أعماهم عن ان لهذا الاخير حضارته القديمة هو الآخر .

في نهر الحياة ... ما حظنا من سرعة التيار واندفاعه الى البحر ؟!... انما حظنا الاكبر في التمهل حول الاعشاب الناتئة، والسكون عند شواطىء الجزر ، يداعبنا النسيم !... لقد خسرنا تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد او الابل ، ننزل في كل مرحلة ، ننعم بالطبيعة في اشكالها المختلفة ... نعم كسبنا السرعة ، ولكن خسرنا ثروة النفس التي تنمو باتصالها المباشر بالطبيعة» .

ان ايفان لا يكتفي بأن يهجو هذا المظهر او ذاك من مظاهر المدنية الاوروبية ، بل انه يقلب المعايير جميعا ويجعل من اعظم انجاز وأروع فتح في تاريخ البشرية أطلاقا ، اي الصناعة الحديثة ، آفة الآفات ومصدر الشرور والآثام جميعا : فـ«مصيبة المدنية الاوروبية نزلت منذ استقرار الصناعة الكبرى» .

مصيبة المدنية الاوروبية نزلت مع الصناعة الكبرى ! ولكن هل المدنية الاوروبية شيء آخر غير تلك الصناعة الكبرى ؟ وهل يمكن ان نتصور تلك المدنية بدون هذه الصناعة ؟ ليس علينا على كل حال ان نذهب بعيدا ، او ان نضرب أخماس الفرضيات بأسداسها ؛ فلئن اردنا ان نعرف كيف يمكن ان تبدو صورة اوروبا بدون صناعتها الكبرى ، فما علينا الا ان نجيل الطرف فيما حولنا في العالم المتخلف !

والواقع ان الهجوم على الصناعة الكبرى قد لا يعدو ان يكون سذاجة صوفية اذا صدر عن قلم كاتب غربي وبرسم قارىء غربي ؛ اما على لسان كاتب شرقي وبرسم قارىء شرقي، وبتعبير أدق ، على لسان كاتب من مجتمع متخلف برسم قراء هذا المجتمع عينه ، فان الحديث حتى عن خيانة قومية وتضليل قومي يصبح جائزا . وفي هذه الحال ، تنقلب «السذاجة الصوفية» الى دعوة — أمبريالية الالهام والواقع — الى تأبيد تخلف العالم المتخلف .

ان رؤيوية ايفان تأخذ كامل مداها الرجعي عندما تقترن

رفضها للصناعة الكبرى برفض النتائج السياسية والاجتماعية والثقافية للثورة الصناعية . ومرة اخرى ، سيعذر القارىء طول الشاهد :

«ان أسلوب الحياة في العصر الحاضر ليدعو الى الاشمئزاز، ذلك ان تطور النظام الصناعي قد ادى الى نمو فجائي لتعداد اوروبا ، ففي نحو قرن واحد تضاعف سكانها ، ثم جاء بعد ذلك التعليم الابتدائي للجميع ، فنتج عنه ظهور جمهور هائل من القراء ، ونشط لهذا الجمهور اصحاب الاعمال ، فأنشأوا صناعة جديدة هي صناعة «مادة القراءة» !... هذه «المادة المقروءة» لم تكن ــ ولا يمكن ان تكون مطلقا ــ غير بضاعة من النوع الرديء جدا !... لماذا ؟... تلك مسألة حسابية : ان عدد الكتّاب ، اصحاب الموهبة الفنية ، قليل دائما . ومن هنا نرى ان الجانب الاكبر للادب المعاصر هو دائما غاية في الرداءة ، ولما كان الاوروبيون قد اتخذوا عادة القراءة طول الوقت ــ وتلك رذيلة كعادة تدخين السجاير ، بل ربما كتدخين الافيون او تعاطي الكوكايين ــ فان اوروبا تتغذى اليوم بأدب من الطبقة العاشرة. وهذا كله حدث جديد ، اذ في الماضي لم يكن الناس يعرفون غير قليل من الكتب حقيقة ، ولكنها كانت من أجود نوع ... فالتعليم العام كان له هذه النتيجة السيئة : فهو بدلا من ان يجعل الناس يقرأون قليلا الآثار الخالدة ، قد جعلهم يقرأون دائما حماقات مخجلة !... ان فكرة التعليم العام للقراءة والكتابة ، كغيرها من بقية الافكار الاوروبية الخاطئة ، التي روجتها اوروبا وجعلتها بمثابة المبادىء الثابتة ثبوت العقائد ، قد انقلبت اسلحة فتاكة لجوهر الطبيعة البشرية ؛ فالدهماء التي تعلمت تلك الرموز السخيفة ، ماذا اكتسبت ؟... لقد حشيت ادمغتها بسخف وقاذورات كما يقول هكسلي ، وهبط مستوى ذوقها ، ومع ذلك لم تتكون لها شخصية ولا ارادة ، فها انت ذا تراها تنقاد كالخراف الى كل من يقوم فيها ناعقا امام

«ميكروفون» ، فالدهماء هي الدهماء ، ولا أصلح لقلبها وعقلها من وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب : تعمير قلبها بالدين وعقلها بالكتب السماوية النبيلة الفصيحة ، وتركها تتصل بالطبيعة لا «محفوظة في علب» الراديو والسينما والكتب ...».

ان كل جملة في هذه الشطحة الطويلة تنضح برجعية مرعبة .

ان ايفان ، كأستاذه هكسلي ، مالتوسي بأرذل معاني المالتوسية ، فهو اذ يلاحظ ان تطور النظام الصناعي (وبالتالي الصحي) ضاعف تعداد سكان اوروبا في قرن واحد ، فإنما يتحسر ضمنيا على الايام الخوالي التي كانت الاوبئة فيها تحصد شعوبا وتبيد أمما بكاملها ، فتحول بذلك بصورة «طبيعية» دون تضاعف تعداد السكان .

ان ايفان ، كأستاذه هكسلي ، داعية قروسطي عنيد لسياسة التعمية والتجهيل والظلامية obscurantisme . فديموقراطية التعليم ، التي هي بلا جدال ، وعلى الرغم من نواقصها وشوائبها ، من أزهى جوانب الحضارة الغربية ومن اعظم وجوهها إشراقا ، لا يكتفي ايفان بإدانتها بوصفها «فكرة خاطئة» ، وبترذيلها بحجة ان عادة القراءة لا تختلف عن عادة تعاطي الافيون ، بل يرى فيها سلاحا فتاكا وعدوانا أثرا على «جوهر الطبيعة البشرية» . وبذلك يثبت ايفان ، وللمرة المئة بعد الالف ، ان المسافة الفاصلة بين «الصوفية الشرقية» المزعومة وبين الاستبداد «الشرقي» والظلامية «الآسيوية» قابلة للاجتياز بخطوة واحدة .

ان ادانة ديموقراطية التعليم تنم عن نخبوية شرسة وصلفة، مكانها الوحيد اللائق بها هو بين مخلفات القرون الوسطى وقاذوراتها . اما الحديث عن عادة القرآءة ، ولو في معرض المقارنة الترذيلية بعادة تدخين السجاير او الافيون ، ففيه اقرار على كل حال بأن القراءة غدت عادة ، وهذه مأثرة عظيمة للعصر

الحديث على جميع العصور التي تقدمته . صحيح ان مادة القراءة تداخلها في ظل الراسمالية سموم وشوائب كثيرة ، بيد ان مطالعة الصحيفة الصباحية تنوب في العصور الحديثة ، كما قال هيغل ، مناب الصلاة اليومية ، وتبعث في الانسان الحس التاريخي على نحو لم يتوفر له في اي عصر مضى .

ولئن ازدهرت في عصر الراسمالية صناعة «المعلبات الثقافية» وراجت تجارتها ، فليست هذه حجة ضد ديموقراطية التعليم ، بل ضد الراسمالية بالذات . فهذه الاخيرة تقدم ، من خلال «المعلبات الثقافية» ، برهانا جديدا واضافيا على عجزها عن تلبية الحاجات التي تخلقها في مضمار الثقافة كما في سائر المضامير . والحق ان الراسمالية تتميز عن سائر انماط الانتاج التاريخية السابقة لها بأنها تفتح امام الشخصية الانسانية آفاق اغتناء لا تكاد تحد ، ولكن مبدأ الربح الموجه لدفة مصائرها قاطبة يسد الكثير من تلك الآفاق ، ويلبدها ــ ان لم يسدها ــ بسحب داكنة من الغيوم السامة . وهذا التناقض بين الآفاق التي تفتحها الراسمالية وبين الحواجز التي تنصبها على طريق الوصول اليها يضيف بندا جديدا ، وربما حاسم الاهمية من منظور المذهب الانساني ، الى لائحة موجبات الغاء الراسمالية وتجاوزها باسم امكانياتها بالذات نحو نظام اقتصادي واجتماعي وثقافي جديد يطلق العنان لتلك الامكانيات ويحطم القيود التي ترسف فيها ، لا محالة ، في ظل النظام عينه الذي رات فيه النور .

وانها لبلاهة كبرى ، ان لم نقل رجعية صارخة ، ان يطالب نقاد الراسمالية بالرجوع القهقرى الى عهد فقر الشخصية الانسانية ، من غير ان يعوا ان الرد على التشويه الطارىء على الحاجات الانسانية المتكاثرة والمغتنية في ظل نمط الانتاج الراسمالي بالمقارنة مع فقرها وضيق مروحتها في ظل الحضارات

التاريخية السابقة لا يكون ببتر تلك الحاجات واقتلاعها ، وانما باقتلاع الراسمالية ذاتها .

اما الادعاء بأن «مادة القراءة» مقضي عليها ابد التاريخ بأن تكون غثة وسخيفة ومن نوع رديء للغاية (اذ المسألة «حسابية» صرف : حيث «ان عدد الكتّاب ، اصحاب الموهبة الفنية ، قليل دائما» ، بينما أعداد القراء في تزايد مطرد) ، فانه ادعاء سخيف ومضحك من وجهة نظر الحساب بالضبط ، على اعتبار ان ديموقراطية التعليم التي زادت أعداد القراء أضعافا مضاعفة هي نفسها التي تحتم ان يزداد عدد الكتّاب بالنسبة نفسها ؛ وحسبنا في هذا الصدد ان نذكر ان احصائيات هيئة الامم تشير الى ان عدد العلماء الذين يظهرون الى حيز الوجود في كل سنة قد يعادل عدد العلماء الذين عرفتهم البشرية على مر تاريخها منذ ان كانت وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ؛ والمستقبل لن يكون الا أشد بهرا ايضا ، على اعتبار اننا هنا ، وكما تشير الاحصائيات الآنفة الذكر ، امام متوالية هندسية لا حسابية .

يبقى ادعاء اخير وهو ان ادب العصور القديمة اغنى وأجود بما لا يضاهي من ادب العصور الحديثة . وهذا الادعاء يرتد ، في الواقع ، الى ماضوية متزمتة لا تستأهل حتى الرد عليها . ومن الصعب ، على كل حال ، ان نفهم لماذا يستحيل على الانسانية ، التي أبدعت في ماضيها مثل ذلك الادب الجيد ، ان تعاود الكرة اليوم ، وبخاصة ان استيعاب نماذج المعلمين القدامى لن يكون الا حافزا للتلاميذ على ابداع نماذج تتجاوزها . أفليس المفروض في التلميذ ان يبزّ معلمه ، على وجه التحديد لانه يستطيع ان يأخذ علم معلمه وأن يضيف اليه ؟ أوليس هذا ما يقوله توفيق الحكيم نفسه في مقالات له عن القديم والجديد ؟

غير ان لب المسألة ليس هنا ، والمشكلة ليست مشكلة مادة الثقافة ، وانما جمهورها . فليس التحسر على مصير الثقافة هو

الحافز العميق للآهات والتنهدات الهجائية الصادرة عن ايفان ، وانما يكمن السر في الموقف من الجماهير التي لا اسم لها عند ايفان سوى «الدهماء» . فماضوية ايفان الثقافية ان هي الا ترجمة لرؤية نخبوية للتاريخ ؛ فما دامت «الدهماء هي الدهماء» في كل عصر وقرن «فلا أصلح لقلبها وعقلها من وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب : تعمير قلبها بالدين ، وعقلها بالكتب السماوية» . وهنا بالضبط يكمن الإثم الاكبر لديموقراطية التعليم : اذ جعلت حتى من «الدهماء» جمهورا قارئا . فالقراءة كانت ويجب ان تبقى سرا من الاسرار المقدسة . وكالأسرار جميعا ، يجب ان يبقى مفتاحها وقفا على نخبة عليا . وبهذا المعنى تمثل ديموقراطية التعليم انتهاكا للقدسيات . وفي هذا الانتهاك للقدسيات ، لا في غيرة مزعومة على نوعية مادة القراءة، ينبغي ان نبحث عن سر غضب ايفان على ثقافة العصور الحديثة. ولئن ركز هجاءه على الراديو والسينما والكتب (١) ، فهذا على وجه التحديد لانها وسائل **جماهيرية** للتثقيف والتثقف .

ان الافتئات على اوروبا ، من حيث انها ممثلة للحضارة الرئيسية في العصور الحديثة، لا يكاد يقف عند حد في شطحات ايفان الماضوية ؛ ولو اردنا تفنيده في كل تفصيل من تفاصيله لطال بنا الاستطراد ، ولربما خرجنا عن موضوعنا . ولكن ثمة تهمة يبدو لنا التوقف عندها ضروريا لكثرة ما تشهر في كل مرة يراد فيها التشهير بأوروبا وتبرئة ذمة حضارات الشرق وحجب طابعها الرقي او الاستبدادي الآسيوي عن الانظار . يقول ايفان

١ ـ بالرغم من ان التسمية ما تزال واحدة ، فان كتاب العصور الحديثة، اي الكتاب المطبوع ، يختلف جوهريا عن كتاب العصور القديمة ، اي الكتاب المنسوخ . فمنطق تقنية الطباعة مشحون بذاته بنزوع ديموقراطي ، مثلما ان منطق تقنية النسخ مشحون بنزوع نخبوي .

مخاطبا محسن ومدغدغا بالطبع زهوه ب «شرقيته» : «لا تنس أن اوروبا هي الوحيدة التي اعدمت في يوم علماءها حرقا ، واتهمتهم بالسحر والجنون ، وخنقت حرية الرأي حتى في شؤون الادب والفن» . وفي كلام ايفان هذا يصح ان يقال بلغة البلغاء ان ظاهره حقائق وباطنه أباطيل .

فليس صحيحا ، اولا ، ان اوروبا هي **الوحيدة** التي أعدمت علماءها حرقا . فقد لاقى المصير نفسه علماء ومفكرون وادباء وفنانون في حضارات رقية واستبدادية آسيوية شتى . ولئن أعدمتهم اوروبا بالآحاد ، فقد أعدمتهم امبراطوريات الشرق والاستبداد الآسيوي بالعشرات والمئات . ولئن اتهمتهم الاولى بالسحر والجنون ، فقد كانت التهمة الرائجة في الامبراطوريات الاخيرة الزندقة . وعقاب الزندقة لم يكن الاعدام حرقا فحسب ، بل ايضا الاعدام سيفا وجلدا ورجما وصلبا وخنقا وسحلا وخوزقة ، وسائر ما هنالك من فنون الاعدام التي برعت فيها كل حضارة من حضارات الرق والاستبداد الآسيوي .

وليس صحيحا ، ثانيا ، ان **اوروبا** اعدمت علماءها . وانما الصحيح ان اوروبا القديمة ، اوروبا القروسطية ، اوروبا التي يتحسر ايفان على طي صفحتها واندثارها هي التي اعدمت علماء اوروبا الوليدة ، الفتية ، الحديثة ، اوروبا الثورة الصناعية التي يجعل منها ايفان بؤرة للشرور والآثام جميعا . ومن هذا المنظور ، لم تكن محاكم التفتيش اوروبية الا من حيث الانتماء الجغرافي ؛ اما من حيث الانتماء الايديولوجي والحضاري فقد كانت محاكم التفتيش من آخر قلاع الاستبداد الآسيوي في غرب اوروبا . ولكن المعقدين و«المخصيين» من مثقفي «الشرق»، المسحوقين تحت وطأة الاحساس بالدونية، المتخبطين في مستنقع القصور الفكري ، العاجزين عن ايجاد مخرج تاريخي لأزمتهم التاريخية ، يخلطون عن عمد ـ وربما عن جهل ، وفي هذا دليل آخر على قماءتهم ـ بين الاوروبتين . يدينون الحديثة منهما

باسم القديمة ويعيّرون في الوقت نفسه الحديثة بالقديمة ، ولا يجدون حرجا في الجمع بين القول بأن «مصيبة المدنية الاوروبية نزلت منذ استقرار الصناعة الكبرى» وبين القول بأن اوروبا محاكم التفتيش كانت تعدم علماءها حرقا . ولئن تباهى محسن في موضع آخر من **«عصفور من الشرق»** بأن «عبقريةالشرقيين» انما تكمن في كونهم قد «تحرروا من الزمن» ، فان شطحاته هو وصديقه ايفان في حديثهما عن «انبياء الشرق وانبياء الغرب»(١) تفضح ذلك التحرر المزعوم من الزمن على انه محض تخليط تاريخي ، او على انه محض نزعة لاتاريخية متعالية ، حجتها الوحيدة ومرجعها اليتيم الجهل بالتاريخ وبمعطياته الاولية .

ليس صحيحا ، ثالثا ، ان اوروبا «خنقت حرية الراي» . بل يكاد العكس ان يكون هو الصحيح . فحرية الراي كتصور ، كمفهوم ، كمبدأ موجه للعلاقات بين الفرد والدولة ، بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي ، لم تر النور الا في اوروبا العصر الحديث . وما كان لحرية الراي كشرعة للانسان وكحق اساسي من حقوقه وكبند رئيسي في لائحة الحريات الديموقراطية ان ترى النور الا في اوروبا العصر الحديث ، لا لان اوروبا هي اوروبا ، وانما لان اوروبا كانت الموطن الاول لنمط الانتاج الراسمالي ، اي نمط الانتاج الاول في التاريخ الذي ميز ملكية الاشياء عن ملكية الاشخاص وحظر الثانية لصالح الاولى . صحيح ان اوروبا البورجوازية التي وضعت شرعة حرية الراي تطاولت بالاعتداء عليها مرارا وتكرارا ، ولكن تطاولها هذا كان بالضبط **اعتداء** ؛ والحال ان «الاعتداء» ، كاصطلاح ، اقرار بأن ثمة انتهاكا للقاعدة وخروجا عليها . وبالمقابل ، صحيح ايضا انه وجد على الدوام في ظل حضارات الرق والاستبداد الآسيوي

---

١ ـ عنوان الفصل الثامن من «عصفور من الشرق» .

افراد شجعان استماتوا وماتوا من اجل حرية الراي ، ولكن وجودهم ليس اثباتا لوجودها ، بل هو على العكس برهان على غيابها . لقد كانوا استثناء ، في زمن كان فيه انعدام حرية الراي هو القاعدة ، وبطولتهم انما تكمن على وجه التحديد في انهم تحدوا القاعدة وخرجوا عليها .

ليس صحيحا ، رابعا ، ان اوروبا خنقت حرية الراي «حتى في شؤون الادب والفن» ، بل يكاد العكس ان يكون هنا ايضا هو الصحيح . فأوروبا البورجوازية هي السباقة في التاريخ الى «تحرير» الادب والفن لانها كانت اولى الحضارات التي اقرت لهما باستقلالهما الذاتي وفصلتهما عن **شخص** السلطان ، وان اقترنت مأثرتها هذه باعتداءات وتشويهات لا تقع تحت حصر . وبالمقابل، كانت القاعدة في حضارات الرق والاستبداد الآسيوي عدم الفصل بين الادب والفن وبين شخص السلطان . واذا شئنا مثالا عينيا وقريب المتناول ، امكننا الرجوع الى تاريخ الادب العربي بالذات . فعلى امتداد اكثر من الف عام قدم الادباء والشعراء العرب شهادات ساطعة على تبعية فنهم لشخص السلطان ، وان حفل تاريخنا الادبي في الوقت نفسه بأمثلة جديرة بكل اعجاب عن ادباء وشعراء كانوا ، وان استثناء ، «احرارا» حتى الموت .

تبقى ملاحظة خامسة واخيرة ، وهي ان النقد ، الذي بلسانه يدين ايفان اوروبا وحضارتها ، هو في الاساس «قيمة اوروبية»، او بالاحرى تقليد اوروبي . ان اوروبا هي التي نددت بنفسها ، قبل ان يندد بها اي احد آخر ، على اعدامها علماءها حرقا . بل ان اوروبا هي التي علمت الآخرين ان يتددوا بها على فعلتها تلك . صحيح ان الحضارات الاخرى غير الاوروبية عرفت هي ايضا نقادا ، ولكنها لم تعرف **النقد** من حيث انه حركة افكار وتيار عام جارف . فالنقد ، بهذا المعنى الواسع للكلمة، هو قرين ذلك المشروع التاريخي العظيم الذي باشرته البورجوازية الصاعدة قبلما يناهز الاربعة قرون لتغيير عقلالانسان وتحريره،

والذي ما يزال مستمرا الى اليوم وان على غير يد البورجوازية. وهو ايضا قرين المذهب الانساني الذي ما كان مقيضا له ان يرى النور تاريخيا الا في عصر النهضة الاوروبي ، والذي يشكل اليوم مصدر إلهام في شتى اقطار العالم لجميع المشاريع الرامية الى تغيير العالم . ونعني بالمذهب الانساني المذهب الذي يجعل من الانسان القيمة العليا في العالم والذي يجعل من العالم عالم الانسان . وبدون المذهب الانساني يمكن ان يوجد منتقدون ، ويمكن ان توجد نقَدات ، ولكن لا يكون هناك نقد ؛ وهذا بكل بساطة لان النقد عقل ، ولا ملكوت للعقل الا في ملكوت الانسان.

وحتى نفهم ما نعنيه ب «اوروبية» تقليد النقد ، حسبنا ان نتذكر ان ادبا بكامله ، من مختلف الانواع واللغات ، قد مَحوَر نفسه حول محاكم التفتيش ليندد ، من خلال مثال جيوردانو برونو ، بكل محاولة اضطهاد وقمع تتستر بشعار محاربة الهرطقة. ولقد أصبح مجرد ذكر اسم محاكم التفتيش ، بفضل رسوخ ذلك التقليد النقدي ، كافيا ليبعث قشعريرة الاشمئزاز والاستنكار في نفس كل انسان ، بل حتى كل تلميذ على مقاعد الدراسة . وبالمقابل ، حسبنا ان نتذكر كيف تمر موجزاتنا التاريخية الادبية المدرسية مرور الكرام بجرائم اضطهاد وإعدام بحق المتهمين ب «الزندقة» من ادبائنا وشعرائنا ، مع انها لا تقل شناعة وبشاعة عن جرائم محاكم التفتيش . فكما تذكر موجزاتنا المدرسية تاريخ ولادة الشاعر ومكانه ونسبه ، تذكر باللامبالاة نفسها وبالحياد عينه تاريخ مصرعه جلدا او خنقا او خوزقة او حرقا في التنور بأمر من السلطان او ممثل السلطان عقابا له على «زندقته» . وكم اعتاد طالبنا الثانوي ، او حتى الجامعي ، ان يقرأ عن ادباء وشعراء وفلاسفة زجوا في الحبوس وجلدوا وسملت اعينهم وقطعت السنتهم وجذمت آذانهم وانوفهم بتهمة «الزندقة» اياها ، وكأن هذه العقوبات جميعا قدر «طبيعي» لا راد له ولا تثريب عليه ! فهل يداخلنا بعد ذلك شك في ان

العقل ، الذي تستوقفه الجرائم المرتكبة بحق «الهراطقة» وتستنفد كل ما فيه من طاقة على الاستهجان والاستنكار ، والذي يمر مرور الكرام بالجرائم المقترفة بحق «الزنادقة» فلا يطرف له جفن ولا يختلج فيه عصب ، هو عقل لانقدي ، او هو ، بعبارة اوضح ، ما قبل العقل ؟

ان هذه المناقشة المفصلة بعض الشيء لبعض من آراء ايفان تخرجنا عن موضوعنا وتدخلنا الى لبه في آن معا . تخرجنا عنه لانها على وجه التحديد مناقشة ؛ والمناقشات ، كائنة ما كانت ، لا تبدو مبررة من منظور «فني» محض . ولكنها تدخلنا الى لبه لانها تكشف النقاب عن شبكة من العقد الشعورية واللاشعورية التي تتحكم في موقف المثقف الشرقي ، المتبني لشرقيته ، من اوروبا ومن الغرب عامة .

ان استعراض آراء ايفان ، ومن ورائه محسن ، ومن وراء الاثنين توفيق الحكيم ، كان عملا ضروريا لفهم الأوالية التي مكنت المثقف الشرقي ، المأزوم في علاقته الثقافية مع الغرب ، من ان يقلب الاحساس بالنقص الى تعالٍ ، وان يجد لأزمته مهربا ، لا حلا ، بعكسه لمعادلة التفوق والدونية .

ففي الوقت الذي كان فيه «الشرق» يواجه اعظم تحدٍ حضاري في تاريخه قط ويتخبط بين براثن ازمة لم يخرج منها الى اليوم — ولا تشير الدلائل الى انه سيخرج منها في أمد قريب — كانت مرافعة ايفان ضد اوروبا تعكس الآية وتوقف الاشياء على رؤوسها ، فاذا الغرب ، لا الشرق ، هو المأزوم ، وقد أوشك على الافلاس والاندثار : «ان اوروبا اليوم في ازمة شديدة . لا شك انها أخطر ازمة مرت بها ، ذلك انها تنبهت الى ان ما زعمته مدنية عظيمة قد أفلس» .

وتتويجا لهذه المرافعة — الاهجية ، وتكريسا أبديا لدونية الغرب المفترضة ، يأتي وصم اوروبا بأنها انثى ، وبأنها فوق ذلك مومس وعاهرة : «لقد فهم الشرق ان فتاته ليست الا

غانية خليعة ، لا قلب لها ولا ضمير ، وليست لها اية قيمة روحية ولا خلقية ، وان مآلها السقوط ، ممزقة الجسد ، تحت موائد المعربدين ، في ذلك الحان الذي تشرف نوافذه من جهة على المحيط الاطلنطي ، ومن الجهة الاخرى على البحر الاسود !».

وان تكون اوروبا فتاة الشرق ، فهو بالتالي ــ حكما ــ فتاها ورجلها . ولانها انثى ولانه رجل ، فان شاغلها الارض والمادة ، وشاغله السماء والروح : «ان الغرب يستكشف الارض ، والشرق يستكشف السماء !» . وحتى عندما اراد الغرب ان يقلد الشرق وان يكون له ، على غراره ، انبياؤه ، جاءت نبواتهم ملطخة بدرن الانوثة والارض والمادية ، بعيدة عن طهر السماء والرجولة والروحانية : لقد اراد الغرب «هو ايضا ان يكون له انبياؤه» ، فعالجوا «المشكلة على ضوء جديد» ، ولكن «كان هذا الضوء منبعثا هذه المرة من باطن الارض ، لا آتيا من اعالي السماء» . وكان في راس هؤلاء «الانبياء» كارل ماركس الذي كان «انجيله الارضي» هو كتاب «رأس المال» . والحال ماذا فعل كارل ماركس ؟ «اراد ان يحقق العدل على هذه الارض ، فقسم الارض وحدها بين الناس ، ونسي السماء ... فأمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على «هذه الارض» . وفي حين ان «انبياء الشرق» تمكنوا من حل «مشكلة الدنيا» ، مشكلة الاغنياء والفقراء ، يوم «فهموا ان المساواة لا يمكن ان تقوم على هذه الارض ، وانه ليس في مقدورهم تقسيم مملكة الارض بين الاغنياء والفقراء ، فأدخلوا في القسمة مملكة السماء ، وجعلوا اساس التوزيع بين الناس الارض والسماء معا : فمن حرم الحظ في جنة الارض ، فحقه محفوظ في جنة السماء» ، اذن في حين تمكن «انبياء الشرق» من حل «مشكلة الدنيا» على ذلك النحو «العبقري» ، فان كل ما فعله نبي الغرب ، كارل ماركس ، هو انه «ألقى قنبلة المادية والبغضاء واللهفة والعجلة بين الناس ، يوم افهم الناس ان ليس

هناك غير الارض ، ويوم أخرج السماء من الحساب ، لان علم الاقتصاد الحديث لا يعرف السماء !» .

بيد ان لائحة جرائم «الفتاة الشقراء» لا تقف عند هذا الحد . ولعل جريمتها الكبرى هي تلك التي اقترفتها لا بحق نفسها ، بل بحق «فتاها» ، «رجلها» و«بعلها» ، اي بحق «الشرق» بالذات . وقد يذهب الفكر بالقارىء الى ان توفيق الحكيم يدين هنا، وعلى لسان بطله محسن، الجريمة الاستعمارية الكبرى التيدفع «الشرق» ــ ولا يزال ــ ثمنها من بؤسه وتخلفه وتأخره ، لكن سبق لنا ان قلنا ان الغائب الكبير في **«عصفور من الشرق»** هو الاحساس بالقهر الاستعماري . كلا ، ان محسن لا يرى في اوروبا وجهها المتروبولي ، وانما فقط وجهها «الانثوي». فكبرى جرائم «الفتاة الشقراء» في الشرق انها بثت فيه بعضا من مبادئها الديموقراطية وعلومها العقلانية ونقلت اليه عدوى انوثتها وماديتها: عدوى انوثتها المادية او عدوى ماديتها الانثوية. فسممت بذلك لا «الانهار» فحسب ، بل «منبع» الرجولة والروحية بالذات . يخاطب محسن صديقه ايفان ، الذي كان كل حلمه وهو يحتضر ان يرد «المنبع» الطهور قبل ان يلفظ النفس الاخير ، يخاطبه بصوت غير مسموع حتى لا يقتل فيه «أمله الباقي» :

ــ مهلا ، مهلا ايها الصديق !... ان ذلك المنبع الذي تريد ان تراه ، وتلك الانهار التي تريد ان تشرب منها ، قد تسممت كلها !... ان «الفتاة الشقراء» يوم حقنت فخذها بالمورفين السام لم تترك ابويها سالمين . لقد قضي الامر ، ولم يعد هناك نبع صاف ، فان الزهد قد ذهب كذلك من الشرق ... وان ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الاوروبية ، يثير منظره الضحك ، كما يثيره منظر قردة اختطفت ملابس سائحين من مختلف الاجناس وصعدت بها فوق شجرة ترتديها وتقلد حركات اصحابها !... وان التعليم العام للقراءة

والكتابة ، وحق التصويت والبرلمان ، وكل هذه الافكار الاوروبية ، قد اصبحت في الشرق اليوم مبادىء ثابتة يؤمن بها الشرقيون ايمانهم – بل اكثر من ايمانهم – بمبادىء الاديان!.. وانه لمن السهل ان تقنع شرقيا اليوم بأن دينه فاسد ، ولكن ليس من السهل ان تقنعه بأن الصناعة الكبرى هي عجلة ابليس التي يقود بها الانسانية الى الدمار ... وان التعليم العام لرموز الكتابة نوع من الهراء . وانك قد تستطيع اليوم ان تقتلع من راس الشرقي عظمة السماء ، ولا تستطيع مطلقا ان تقتلع منه عظمة العلم الاوروبي الحديث ، وانه لمن اليسير ان تسفه عند الشرقي الان رسالة الانبياء ، ولا يمكن ان تسفه لديه رسالة القوة المادية الحديثة ... لقد كانت «الحقنة» شديدة الفعل والاثر . نعم ، ولا احد يدري هل اوروبا حقنت الشرق بأفيون خالص او بأفيون ممزوج بسم ناقع سرى – وما زال يسري – في شرايينه، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية في النفوس ... نعم ، اليوم لا يوجد شرق !... انما هي غابة على اشجارها قردة تلبس زي الغرب !... » .

ان هذه الصورة الاخيرة تكاد تختصر كل «فلسفة» توفيق الحكيم «الحضارية» . فكما ان القردة تثير الضحك لانها في حركاتها توحي بأنها ليست لا انسانا ولا حيوانا وانما بين بين ، كذلك تبعث «الخنثى» على القهقهة لانها ليست لا انثى ولا ذكرا وانما بين بين . والشرق «المتقرّد» هو هو تلك «الخنثى» بعد «تأنيثه» بلقاح اوروبا و«حقنه» بهرمونها : فلا هو بمفلح في الحفاظ على رجولته ، ولا هو بمستطيع ان يتأنث بتمامه ؛ لا هو بقادر على ان يبقى شرقا ، ولا هو بمؤهل لان يصير غربا ؛ وانما كتب عليه ان يكون بين بين ، فهو «متشرغب» او «متغشرق» بكل ما في هذه التسمية من ايحاءات كاريكاتورية . وقديما قال الحكماء : شر البلية ما يضحك .

افعجب بعد هذا ان يحزم محسن أمره ، وهو المصمم على

ان يقيم علاقة وحدة هوية بين المراة والغرب ، بين سوزي ديبون واوروبا ، وبالتالي بين رجولته والشرق ، افعجب ان يحزم امره على النجاة بجلده وعلى الفوز من الغنيمة بالاياب (الى «المنبع») وعلى تجنيب نفسه على صعيد فردي «المأساة» التي يعاني منها شرقه على صعيد حضاري ؟ وبعبارة اخرى ، أليس رفض محسن اقامة اتصال حقيقي بينه وبين سوزي ديبون تعبيرا عن تصميمه على عدم «التلوث» وعلى الحفاظ على رجولته طهورا ، نقية من كل شائبة ؟ ولعل هذا ما يفسر ان يكون قد اختار تسمية نفسه ب «عصفور من الشرق» . فميزة العصفور على غيره من الحيوانات ، بل على غيره من الطيور ، انه خفيف الظل في الحل والترحال ، يلامس الارض ولا يطؤها ، لا ينقض على «المادة» انقضاضا ولا يلتهمها التهاما ، بل حسبه ان ينقر فيها نقرا خفيفا .

محسن يريد نفسه «عصفورا» في علاقته بالغرب وبسوزي ديبون على حد سواء . يكفيه من الثانية وصال اسبوعين لا اكثر، وحسبه من الاول ان يتعبد في هياكل فنه ، وعلى الاخص الموسيقية منها . فأصدقاء محسن الوحيدون في «حانة» الغرب هم بتهوفن وهاندل وموزار وهايدن وباخ وفاغنر وسائر اسماء القائمة التي تحفل بها صفحات «عصفور من الشرق» . ويوم يضع محسن حدا لعلاقته بسوزي ديبون ويزمع على هجر الارض و«العودة الى السماء» وهو في حاضرة حواضر الغرب ، يكتفي في الواقع بأن يقطع تذكرة سهرة في «مسرح شاتليه» حيث كانت تقدم «السانفونية التاسعة» لبتهوفن و«سحر يوم الجمعة الحزينة» لفاغنر ، وهناك يمضي بضع سويعات في رفقة «القبس الالهي» و«فرح الانفس التي تعيش في الله» . ولا غرو ان تكون الموسيقى احب فنون الغرب الى محسن ، فالموسيقى اكثر الفنون تجريدا وتحررا من «المادة» ، واصلحها بالتالي «طعاما» للعصفور الشرقي . وبالفعل ، يقول محسن عن كلمات

«السنفونية التاسعة» : «لكأن عبيرا يعرفه يهب من طيات هذه الكلمات ؛ ان هي الا كلمات من النبع الذي صدرت منه كلمات انبياء الشرق » .

و لكن على وجه التحديد لأن محسن لا يريد ان يكون اكثر من «عصفور» ، فان «عصفور من الشرق» لا تفلح في ان تكون ، كما ارادت نفسها ، رواية تراجيدية . صحيح انه يدور فيها ، كسائر التراجيديات ، صراع ، ولكنه بلغة فن الملاكمة صراع من وزن الريشة ، لا من الوزن الثقيل .

صحيح ان ايفان يمثل فيها وجها تراجيدياً عريقا ، لكن ما هو مأساة عند ذلك الشعبوي الروسي المتأخر بنصف قرن عن عصره ، وذلك الرؤيوي الملحد المشدودة رؤاه الى الماضي لا الى المستقبل والرافض لبركة القسيس حتى في ساعة احتضاره ، يكاد ينقلب الى ملهاة عند محسن الذي تتقلص شعبويته الى مجرد هجاء لـ «التعليم العام للقراءة والكتابة» ولـ «حق التصويت والبرلمان» ولـ «كل هذه الافكار الاوروبية» التي واكبت «الصناعة الكبرى» و«العلم الحديث» ، والذي تختزل رؤيويته الى مجرد تضرع ، على طريقة دراويش الشرق ، الى «السيدة زينب الطاهرة» التي لا ينسى ان «لها وجودا حقيقيا في حياته» ، فـ «ما من مرة وقع في شدة الا وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية» و«كل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينيها ، وكل ابتسامة من الحظ انما هي ابتسامة من شفتيها !» .

واذا اردنا دليلا اخيرا على الصفة التمثيلية لمحسن بوصفه ناطقا بلسان توفيق الحكيم في معاداة المرأة والعلم الحديث والصناعة والديموقراطية والعقلانية الغربية ، فاننا واجدوه في الاهداء الذي صدّر به توفيق الحكيم رواية «عصفور من الشرق» ، وهو الاهداء القائل : «الى حاميتي الطاهرة ، السيدة زينب» .

ولئن راى بعض النقاد في **«عصفور من الشرق»** اول محاولة روائية عربية لطرح مسألة «وعي الغرب ووعي الذات» (١) ، فان تحليلنا الآنف يجعلنا نميل الى افتراض العكس ، والى التوكيد بأن **«عصفور من الشرق»** وان تكن بالفعل اول رواية عربية تطرح مسألة «العلاقة الصراعية» بين الشرق والغرب ، فان المنظور الوحيد الذي تطرحها منه هو منظور **اللاوعي** . وعبثا نبحث عن اسباب تخفيفية : فـ **«عصفور من الشرق»** مشحونة الى حد التخمة بالايديولوجيا بالمعنى المرذول لهذه الكلمة : وعي كاذب ومضلل (بفتح اللام وبكسرها معا) ، يَعمى عن الواقع ويُعمي عنه ، لا يراه ولا يريه ، يحلّ الانشاء محله ويبرقعه به ؛ وفي التحليل الاخير ، وخلافا لوظيفة **الوعي** ، يعيق حركة التاريخ ولا ييسرها .

---

١ ـ الياس خوري : «تجربة البحث عن أفق : مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» ، منشورات مركز الابحاث ، حزيران ١٩٧٤ ، ص ١٧ .

احلام يولاند
أو الامير الشرقي في دور المهرج

ان يكن توفيق الحكيم اول من عالج موضوع الشرق والغرب روائيا ، فان فؤاد الشائب اول من عالجه قصصيا . فقد ضمت مجموعته **«تاريخ جرح»** اقصوصتين «من وحي باريس» هما **«احلام يولاند»** و**«الشرق شرق»** . ومن سوء الحظ اننا لا نستطيع ان نقطع براي جازم بصدد تاريخ وضع تينك القصتين. فلئن صدرت مجموعة **«تاريخ جرح»** في سنة ١٩٤٤ ، فان فؤاد الشائب في تقديمه لها يذكر ان قصصها جرت «في روعي وحياتي وتحت قلمي بين اعوام ١٩٣٠ و١٩٤٠ ... ومن هذه القصص ما كُتب مرتين في حقبتين متباعدتين ، كأن تمر الحادثة او الفكرة في باريس مثلا عام ١٩٣٣ فتضرب حامية على الفور ثم تضرب مرة ثانية في عام ١٩٣٧» .

ومن هذه الاشارة الاخيرة نستطيع أن نستنتج بسهولة ان «احلام يولاند» و«الشرق شرق» اخذتا صيفتهما النهائية في عام ١٩٣٧ على ابعد تقدير ، لانهما القصتان الوحيدتان في المجموعة اللتان يصرح المؤلف بأنهما «من وحي باريس» . واذا اخذنا بعين الاعتبار ان **«عصفور من الشرق»** لم تصدر الا في عام ١٩٣٨ ،

فاننا نستطيع ان نكون على ثقة بأن فؤاد الشائب كتب قصتيه ــ وربما نشرهما ــ قبل صدور رواية توفيق الحكيم ؛ ومع ذلك، فان ما يسترعي الانتباه أن القصتين ، في الوقت الذي تتخذان فيه ، شأن **«عصفور من الشرق»** ، من علاقة الرجل بالمرأة اطارا لعلاقة الشرق بالغرب ، تسجلان من منظور إشكالية «الوعي» تفوقا يكاد ان يكون ساحقا على رواية توفيق الحكيم .

ان يولاند ، مثلها مثل ايفان ، صاحبة رؤيا حلمها أن تهرب من **واقع** الغرب الى **يوتوبيا** الشرق . عن الغرب تقول :

ــ مدينة آلية ، يصطك فيها الحديد بالحديد ، وتفنى سواعد الآدميين في اشباع نهم الغول الذي لا يشبع ... الحديد . الحديد . افٍ . انني احس طعم الصدأ في مأكلي ومشربي .

ابنة الحديد هذه «مفتونة بالشرق اي فتنة» . ولكن الشرق الذي تحلم به هو شرق الف ليلة وليلة ، شرق السحر ، الشرق الساحر والمسحور ، الشرق كما تخيله كتّاب غرائبيون أوروبيون من امثال كلود فارير وبيار لوتي . وبكلمة واحدة ، ليس الشرق كما يمكن ان يكون حقا وواقعا ، وانما الشرق السرابي كما يتراءا لكل هارب من الغرب حيث يسحق الحديد الحديد . وان يكن الوصول الى مثل هذا الشرق مستحيلا على القدمين ، او بأية وسيلة اخرى واقعية من وسائل السفر ، فان يولاند لا تمانع في ان يكون الرحيل اليه حتى «عن طريق قصبة الغليون ، عن طريق الافيون» .

يولاند اذن لاعبة حضارات . ولأنها لاعبة وتعرف انها لاعبة، فان وجهها لا يتميز بذلك العمق المأساوي وبتلك العراقة التراجيدية اللذين لاحظناهما لدى ايفان . لكن ليست تلك هي نقطة الخلاف الاساسية بين رواية **«عصفور من الشرق»** وقصة **«احلام يولاند»** . وانما جوهر ما يميزهما يتمثل في ان حسن ، البطل ــ الرجل في القصة الاخيرة ، يأبى ، بخلاف محسن في رواية توفيق الحكيم ، ان يلعب لعبة يولاند وأن يجاريها في

احلامها . فحسن ، بعكس محسن ، ليس لاعبا ، وليس فنان احلام ، وليست هوايته ان يفصّل الحضارات على قدّ احلامه . فهو يصف الادب الاستشراقي لكلود فارير وبيار لوتي بأنه ادب «مسموم» . ويبدي عجبه كيف يمكن لأناس في مثل ثقافة يولاند ان يفتنوا به و«كيف يستطيع الذكاء الغربي ان يصطنع لنفسه مثل هذه الاوهام» . ويصدر على ذلك الادب الافيوني حكما لا استئناف فيه : «انه انتحار الذكاء» .

يرفض حسن ان يدخل في لعبة يولاند لانه يبحث بعكسها ، وبعكس ايفان وبعكس محسن في «**عصفور من الشرق**» ، لا عن عزاء ، وانما عن دواء . فالشرق مريض بأكثر من علة وداء. يقول مخاطبا يولاند : «الشرق ، لو تعلمين ، ما هو الا الصحراء المحرقة ، والفقر ، والاديان» .

يرفض حسن ان يدخل في لعبة يولاند لانه يرفض ان يعكس المعادلات . فهو يدرك ، حتى قبل ان يأخذ مفهوم **التخلف** طريقه الى حيز الوجود ، ان علاقة الغرب بالشرق هي علاقة تقدم بتخلف ، علاقة واحة بصحراء : «ما جئناكم الا لنعرف كيف يعيش سكان الواحات في ظلال الرخاء والذكاء والعمران والابداع والحركة والعمل والحياة المملوءة بمكافأة الجهد والعناء ، لنأخذ عنكم ونقبس من رقيكم» .

وبكلمة واحدة ، يرفض حسن ان يدخل في لعبة يولاند لإدراكه انها ، كغربية ، تملك امتياز اللعب ، بينما هو ، كشرقي، محروم من هذا الامتياز ، محكوم عليه من الوعي بصحرائه لا بواحته ، بلظاه لا بفيئه .

الاتصال اذن بين حسن ويولاند مستحيل ؛ او ان اللقاء الوحيد الممكن بينهما هو في «نقطة الافتراق» : فهي غربية مشرّقة ، وهو شرقي مغرّب .

هذا الافتراق في نقطة التلاقي ، او هذا التلاقي في نقطة الافتراق ، تبرز مفارقته بكل حدتها الصارخة عند مقارنة

المستوى **الحضاري** للعلاقة بمستواها الفردي . **فمن زاوية** فردية صرف تتوفر الاسباب جميعا للقاء بين حسن ويولاند: **فقد** «اعجبت به منذ عرفته» لانها كانت «من الطبائع الاوروبية الرقيقة الشاعرة ، وكان حسن من النماذج العربية المنحوتة ، طولا وعرضا ، وسمرة وخشونة ، على اصول شرقية وسمات صحراوية» . وقد «اعجب بها هو ايضا ؛ لان الغرب تمثل خير تمثيل في ذكائها المثقف وملاحظاتها الدقيقة» . و«اعجب ما اعجب به حسن من رفيقته شعرها الاصفر الذهبي» واعجب ما اعجبت به يولاند من رفيقها لحظة ابتسامه اذ «تظهر اسنانه البيضاء بين شفتيه السمراوين المشربتين بحمرة خفيفة» . بيد ان هذا «**الاعجاب المتبادل**» على الصعيد الفردي لا يقيض له ان يتحول الى **حب** ، لان للحب في حالة حسن ويولاند شروطا **حضارية** لا يسد مسدها الاعجاب بالصفات الجسدية ، او الطبيعية ، او حتى الفكرية .

ان كلا من حسن ويولاند يكتوي بالرغبة الحارقة في ان يكون للآخر حبيبا ، لا مجرد رفيق . لكن قدرهما «الحضاري» اقوى من نار رغبتهما ، واقوى حتى من تحدي الرجولة والانوثة فيهما. هذا العجز عن التقدم الى مستوى الحب يعبر عنه حسن بقوله : «تنكرين كل ما ارى ، وانكر كل ما ترين . فلا أدري معنى لوجودنا معا !» .

والواقع ان وطأة التحدي يرزح تحتها حسن اكثر مما ترزح تحتها يولاند ، لا لانها المرأة وهو الرجل ، ولا لان أنوثتها «الشقراء» استفزاز دائم لرجولته «السمراء» فحسب ، وانما لان حسن هو الذي يعاني من حرقة عدم امتلاكها ، ولانه يدرك انها لا تطلب الا «الاستسلام» له لو يرتضي الدخول في لعبتها، ولو لساعة واحدة . بيد ان حسن ، الشرقي ، يرفض بأنفة ان يؤدي دور الامير الشرقي . فمثل هذا الدور يطعنه في صميم رجولته ؛ وفيه لن يكون رجلا ، بل لن يكون الا عنينا في ثياب

امير . ولئن تكن صورة «الامير الشرقي» هي اكثر ما يتردد من الصور في **«الف ليلة وليلة»** ، فليس من قبيل المصادفة ان تكون الصورة الاخرى الاكثر تواترا هي صورة الخصيان . وفي ذهن حسن ، تتداخل الصورتان وتتماهيان بالضرورة .

مرارا وتكرارا استعملت الانثى في يولاند «سلاحها» ، ومرارا وتكرارا «فصدت الغيرة عرقا كبيرا في رجولة حسن» ، لكنه لبث على إبائه اداء دور الامير الشرقي . فما دام الشرق هو شرق «الصحراء المحرقة والفقر والاديان» ، فإن «الامير الشرقي» لن يكون في واقع الامر الا مهرجا . وحسن يتحرق توقا الى ان يكون **رجل** يولاند ، لكنه لا يستطيع بحال من الاحوال ان يرتضي بأن يكون مهرجها ، اذ لا يمكن ان يجتمع الرجل والمهرج في جلد واحد .

ان كرامة حسن هي من كرامة شرقه المكلوم . واشارة المساواة التي يقيمها بين الرجولة والكرامة تجد تفسيرها في حافز **قومي** ، لا في حافز **فردي صرف** ، وحساسيته المرهفة بالكرامة لا يمكن ان تفصل عن كونه شرقيا . لا لان الكرامة فضيلة شرقية ، وانما لان الشرق ، في علاقته بالغرب ، مطعون الكرامة . الكرامة لدى حسن جرح ، والجرح حساسية مرفوعة الى درجة المطلق .

ليس مباحا لحسن ان يلعب لعبة الامير لانه ليس مباحا له ان يلعب لعبة المهرج . ولهذا لا مكان له ، ولا يمكن ان يكون له مكان في «احلام يولاند» .

لقد اصرت يولاند مرة على ان يصحبها الى مقهى «شرقي» اقامته في قلب باريس «سفارة عمرانية شرقية ، افريقية على التخصيص » . «وكان الزبائن — وكلهم اوروبيون — يتكومون في كل زاوية ، ويدورون حول كل مائدة ، يتأملون في الجدران والسقف ، والوسائد والبسط ، وفناجين القهوة وسراويل الخدم وطرر طرابيشهم ، يشربون القهوة والنعناع ، وكلهم في

ذهول واسترخاء ، يحلمون . ثم لا شيء حولهم سوى الغمام ورائحة البخور والقهوة» .

ويعلق راوية القصة — والفصل بين صوته وصوت حسن متعذر — بمرارة : «ما هذه الاشباح ؟ أهي اخيلة الظلال ؟ أهي الشرق حقا ؟ سراويل وطرابيش وبخور وقهوة وانوار مخنوقة شاحبة . ووراء كل هذا احلام ذهبية ، وخرافات وأساطير !» .

ويضيف بوعي مر : «نحن في جو شرقي كما يتخيله الغرب، في مسرح ليس على الضبط شرقيا طبيعيا ، فيكاد يكون من خلق الكوميدي فرانسيز» .

في هذا الجو ، او بعبارة ادق في هذا الديكور ، تتفتح انوثة يولاند وتقطر من كل مسام جسمها وتنسال حلما ينتظر «الامير الشرقي يهبط على بساط الريح» لتسلمه زمام روحها وجسدها ومصيرها .

وعلى مرأى من حسن ، الملسوع في رجولته الى حد لا يطاق، تكتشف يولاند اميرها الشرقي في شخص غلام المقهى الذي أحضر لها قدح الشاي .

ولنترك الكلام للراوية :

«طلب لها حسن قدحا من الشاي والنعناع ، فأحضر القدح على الفور غلام عربي فاخر ، يجب ان يكون لي قلم اندريه جيد او كلود فارير لأصوره وأتبسط في وصفه .

«جمدت عليه عينا يولاند ، ورايت في هاتين العينين جمالا ميتا يستيقظ ... وكان الغلام يبادل يولاند نظرات مغرية فتانة . لقد وقف في مكانه ، بقامة منتصبة ، ذات خصر رقيق ، مضغوط بشال حريري ازرق ، من تحته سروال من الجوخ الاسود . وكان طربوشه الطويل يميل ميلا واضحا فيتكىء على اذنه اليمنى التي تكاد تداعبها طرة الطربوش . فتى في العشرين ذو سمرة محببة لامعة ، تبعث في المخيلة صورة جني مولع بالعبث والاغراء» .

هذا الوصف لا يدع مجالا للافاضة في التعليق . ف «الامير الشرقي» لا يمكن ان يكون ، في شروط العصر ، الا غلاما نواسيا، اي مخنثا . وليس من قبيل المصادفة اصلا ان يكون «الامير» الذي اختارته يولاند غلام مقهى ، اذ ان غلام المقهى أقرب الانماط العصرية الى الساقي النواسي .

وطبيعي ان اللقاء في «المقهى الشرقي» كان آخر لقاء بين يولاند وحسن ، اذ ادرك هذا الاخير بصورة نهائية ان لا مكان له في «احلام يولاند» ، وانه في رؤاها الغريبة غريب ، و«اننا نحن ابناء الشرق غرباء في شرقها المسحور» .

ان **«احلام يولاند»** اكثر من قصة افتراق . انها قصة عدم لقاء ، او حتى استحالة لقاء ؛ ليس بين الشرق والغرب كما قد يحلو لبعضهم ان يتصور ، وانما بين شرق معين وغرب معين . استحالة لقاء بين حسن بوصفه ممثلا لشرق جديد ، وليد ، يصبو الى ان ينضو عنه ثياب شرقيته المهترئة ، وبين يولاند بوصفها ممثلة لشريحة هامشية من المجتمع الغربي ، شريحة رافضة للغرب ، هذا صحيح ، لكنها رافضة له ، نظير الشريحة التي قدّ منها ايفان ، باسم ماضيه لا باسم مستقبله .

ان يولاند صاحبة رؤيا ؛ اما حسن فصاحب رؤية . لهذا استحال لقاؤهما ، استحالة لقاء الوعي وغياب الوعي . ولئن جمعتهما نقطة الافتراق ، فهذا لانها النقطة الوحيدة التي يمكن ان تجمع بين وعي يريد ان يستيقظ ووعي يريد ان يتخدر ، بين عقل يريد ان يولد وعقل يريد ان ينتحر .

الشرق شرق

ان يكن من الصعب ان نحدد اي القصتين كتبت اولا : **«احلام يولاند»** او **«الشرق شرق»**، ففي وسعنا بالمقابل ان نجزم بأن احداث القصة الاخيرة وقعت قبل الاولى ، نظرا الى انها «تؤرخ» للطور الاول من حياة «الفتى العربي» في باريس ، بينما «تؤرخ» قصة **«أحلام يولاند»** للطور الثاني من حياته تلك .

ان حسن يملك ان يرفض الدخول في علاقة مع يولاند ، وهذا معناه ان امكانية الغربلة والفرز والانتقاء اصبحت متوفرة له . وبالمقابل ، فان الطور الاول من حياة «الفتى العربي» في حواضر الغرب يتميز ، كما سبق ان رأينا ، وتحت ضغط الطاقة الجنسية المكتنزة ، بنهم شبه أعمى الى كل انثى والى اول انثى تقع تحت اليد .

ان حسن ليس مأزوما ، او بالاحرى لم يعد مأزوما ، من وجهة النظر الجنسية الخالصة . ولهذا بالتحديد يستطيع ان يعطي للانوثة وللرجولة معاني تتجاوز الطاقة الغريزية الصرف . اما احمد ، بطل **«الشرق شرق»** ، فهو ما يزال عند تجربته الاولى . والمؤلف لا يتكتم ولا يتحرج في الحديث عن حرمانه ، وينكر عليه قبل غيره الحق في حرية الاختيار :

«لماذا يغالي في الانتقاء والانتقاد ؟ لقد قضى زمنا بالحرمان المطلق ، وهو يحاول عبثا الاتصال بامرأة . ولقد كان بامكانه ان يصوم عاما وعامين في دمشق . اما في باريس فلا سبيل الى ذلك ، والعالم متفق فيها على ان يعيش أزواجا واعشاشا» .

ان المنظور الذي تتناول منه **«الشرق شرق»** باريس يختلف حد الاختلاف عن المنظور الذي ترى اليها منه **«عصفور من الشرق»** على سبيل المثال . ففي رواية الحكيم تحتل مقدمة المسرح وحقل الرؤية المعالم الثقافية لباريس ، اما في قصة فؤاد الشائب فان باريس تتألق ، على الاقل من المعاينة الاولى ، كعاصمة للجنس :

«عجيب أمر هذه المدينة ! ان الناس يعانق بعضهم بعضا في كل مكان ، تحت الشمس ، وتحت انف الشرطي ، في الفندق ، وفي الصف ، وفي الكنيسة ، وكيفما كان ، وأنى اتفق ، بلا

حرج ولا حذر ، وقوفا ، جلوسا ، صباحا مساء ظهرا ، قبل الاكل ، بعد الاكل ، قبل النوم وعلى الريق» .

ان العينين اللتين تريان الى العاصمة المتروبولية ليستا عيني «عصفور» يكتفي من كل شيء ، وحتى من انثاه ، بالنقر الخفيف ، وانما عينا محروم جنسي ينهش عروقه جوع كافر ، كاسر ، الى المراة . وبكلمة واحدة ، ومن دون ان نتقصد «البذاءة» ، ان عين احمد في **«الشرق شرق»** هي قضيبه :

«المراة في كل مكان يقع عليه نظره . فصاحبة الفندق امراة ، والمديرة ، والخادمات . والمراة في المخزن الذي يبتاع منه منديله ، والدكان التي يأخذ منها تبغه . في المقهى ، والمطعم ، والمدرسة ، في السيارة ، والترام ، والمترو ، تبيع الجرائد ، وتكنس الشارع ، وتجر العربات في سوق الفواكه والخضار»[1].

ونظرا الى ان الحرمان «اسمر» اللون ، فان المراة التي تسترعي الانتباه اكثر من اي امراة اخرى هي على الدوام شقراء الشعر ، وفي معظم الحالات زرقاء العينين ايضا .

شقراء كانت سوزي ديبون ، وذات عينين بلون الفيروز .

وشقراء كانت يولاند ، وذات عينين زرقاوين .

وشقراء هي لوسي ، صديقة احمد . شقراء «كشمس الاصيل» ، وعيناها صافيتا الزرقة .

«كانت لوسي ثالثة الفتيات اللواتي عرفهن منذ هبط

---

١ ـ بديهي ان هذه الصورة للمدينة ـ المرأة غير صادقة . فباريس على تقدمها تبقى ، مثلها مثل سائر مدن العالم ، مدينة رجال في الجوهر والاساس. وادب الاحتجاج النسوي الحديث يركز تركيزا خاصا على هذه الناحية . لكن بطل قصة «الشرق شرق» **لا** يملك ان يكون «موضوعيا» في رؤيته نظير عدسة فوتوغرافية ، وانما هو مصاب بحكم حرمانه الجنسي بضرب من عمى الالوان : فهو **لا** يرى غير النساء .

باريس . فلم تكن الاولى شقراء تماما ، وكانت الثانية شقراء ، ولكنها ثرثارة تضحك لأتفه الاسباب» . اما ثالثة الشقراوات ، لوسي ، فكانت شقرة جدائلها وزرقة عينيها «على صورة خياله ومثال وهمه وتصوره» .

كان قبل لوسي يتعذب ويتوجع ويكابد من «مرارة الوحدة ووحشة الغرب» . وكان اشد ما يحز في نفسه تخيله ان المراة الباريسية «ملك مشاع كالهواء والماء» ، وعجزه عن الوصول ، في الوقت نفسه ، الى اي امراة من غير بائعات اللذة . وبائعة اللذة ليست حلا ، اذ يكفيه ان يتذكر ان «سواها يعز عليه ويمتنع دونه» حتى تثور فيه انفته ، فيفر هاربا . ولكم من مرة اوحت اليه وحدته ووحشته انه «ناكص راجع الى بلاده على ظهر اول سفينة» ، اذ ليس اشق على نفسه من ان «يعيش في جنة كل اشجارها محرم ، فلا يتقدم له منها سوى الثمار الساقطة ؟» .

هنا تبرز لوسي في حياته وتطل من «أفق يأسه القاتم» و«تشرق في دنياه اشراقة شمس باريس بعد احتجاب طويل» . تبرز في حياته لترد عليه «ثقته بنفسه» . ولكن يبرز معها في الوقت نفسه سؤال اساسي ـ هو بالاصل للقصة بمثابة محورها ـ : كيف يتصرف ازاءها ؟ هل يذعن لنصيحة واحد من اصدقائه المخضرمين فيأخذها للحال الى غرفته ؟ و«كيف يدعوها الى غرفته كما تدعو العناكب الذباب ؟ ولماذا ينقض على الجمال انقضاضا كأنه يفترس او يقتال ؟ ولماذا لا ينعم بالنعمة رويدا وعلى مهل ؟ وهل يحسن بالانسان ، عندما يتلمظ الجمال ، ان يزدرده ويبتلعه دون ان يستمرىء لذة طعمه ؟ ولماذا يلتهمه كالثعابين ، وبإمكانه ان ينقر فيه نقرا خفيفا كالعصافير ؟» .

ان هذه الاسئلة التي يطرحها أحمد على نفسه تحدد عدة مستويات للعلاقة بينه وبين لوسي .

المستوى الاول مستوى علاقة الذكر بالانثى من حيث انها علاقة سيطرة وافتراس . فالانثى هي الطريدة ، لا حول لها ولا

قوة ولا اختيار ، وكل دورها ان تكون لقمة سائغة . اما الافعال التي تحدد علاقة الذكر بها فهي «الانقضاض» و«الاغتيال» و«الافتراس» و«الازدراد» و«الابتلاع» و«الالتهام» . وهي كلها افعال تغني بذاتها عن اي شرح او تعليق .

المستوى الثاني هو مستوى علاقة الرجل الشرقي بالمراة الغربية من حيث ان «الشرق» في شخصه يأخذ بثأره من «الغرب» المتمثل في شخصها . ومن هنا ايضا كانت لغة العنف في تصوير التوق الى فعل الحب .

المستوى الثالث هو مستوى علاقة الذكر الشرقي ، من حيث انه ذكر مكبوت ومحروم ، بالانثى الغربية من حيث انها انثى مستباحة او يفترض فيها انها مستباحة . فأحمد لا يتساءل هل تريد لوسي ان «تؤكل» ، وانما كل تساؤله «كيف سيأكلها؟» بحيث يجني منها اكبر لذة ممكنة . ومن هنا كان حديثه عن «التلمظ» والتمهل في الالتهام و«استمراء» الطعم .

المستوى الرابع هو المستوى «المادي» الصرف او حتى «الحيواني» لتصور فعل الحب . فبصرف النظر عن كل «روحانية» شرقية مزعومة او مفترضة ، تختزل تساؤلات احمد فعل الحب الى مجرد فعل «مادي» او «فيزيولوجي» مبتذل يتمثل في تشبيه «الجمال» بطعام يملك المرء الخيار بين «ازدراده» و«ابتلاعه» وبين «تلمظه» و«استمرائه» . واحمد في تشبيهاته هذه يثبت انتماءه الى تراث «شرقي» كامل في موضوع الجنس، تراث يتوقف عند الحاجة الفيزيولوجية العارية ولا يتجاوزها الى الايروسية . ومن دون ان يتسع المجال هنا للاسهاب في هذا الموضوع ، فانه يكفينا ان نشير الى ان لوسي نفسها تتحسس هذا الجانب المادي الفيزيولوجي الشرقي في مفهوم احمد عن الحب حين تحدثه بصراحة «باردة» عن نفورها من نوع معين من الادب المسرحي قائلة : «ان نفسي لتجيش اذ اشاهد مثل هذه المسرحيات ، كأنني آكل بقلاوة عربية ، حادة الحلاوة ، او اشرب

قهوة شرقية ثخينة دسمة لزجة!» . وهذه المادية الفيزيولوجية، التي تأخذ شكلا مترفا ومنمنما في حالة الشبع ، تكتسي طابعا حيوانيا عاريا في حالة الجوع . ونظرا الى ان احمد «جائع» ايضا ، فلا غرو ان تأتي الصور المقترحة لفعل الحب هي صور «العناكب» التي تغتال ، و«الثعابين» التي تلتهم ، وفي أحسن الفروض ، «العصافير» التي تنقر .

ان هذا التصور «الفيزيولوجي» او حتى «الحيواني» لعلاقة الحب يستتبع بالضرورة — وهنا يكمن المستوى الخامس والاخير — برقعا «روحيا» . فطرفا العلاقة في المادية الفيزيولوجية هما الانسان والشيء ، بينما طرفاها في العلاقة الجنسية المفترضة انسان وانسان . ووظيفة البرقع الروحي هي بالتحديد اظهار «الشيء» بمظهر انساني . فالمرأة هي «مادة» الفعل الجنسي ، لكن هذه المادة يجب ان يكون لها ظاهر «انساني» ، وإلا لأمكن بسهولة ان تقوم مقامها «بائعة اللذة» . وما دام الامر يتعلق بـ «الظاهر» لا بـ «الماهية» ، فان «أنسنة» المراة عملية تقنية صرف . فمصيرها في جميع الاحوال واحد : الالتهام ، او الافتراس ، او الازدراد ، والى آخر ما هنالك من هذه المترادفات . لكن **الكيفية** التي تقاد بها الى مصيرها هي التي تحدد أهي محض **شيء** ام انها شيء + **طابع انساني** . فلو كان احمد عمل بنصيحة صديقه واقتاد لوسي من اللقاء الاول الى غرفته ، لما كان «تلمظ» و«استمرأ» ، ولما كان فاز منها الا بطعم «الثمرة الساقطة» . وبالمقابل ، فان التقنية التي قر قراره على اتباعها بحيث يقترب من «الهدف» رويدا رويدا هي التي تضفي على لوسي كل الهالة التي تتشح بها ، وهي التي تسمح له بأن يحلم وبأن تعمر راسه مشاعر وأحاسيس شاعرية . فهي توحي اليه ، في اقترابه الوئيد منها، بأنها «قطرة في جدب ، وهدي في تيه» فحسبه من كل ما فيها «من فتنة وجمال انه يستدفىء مطمئنا في كنفها ، ويستحم

ناعما في بعض ما يفيض حولها من نفسها» . والاهم من هذا او ذاك انها تعفيه من تكرار تجربة اليمة حزت في نفسه كثيرا وطعنته في صميم رجولته عندما عرضت له في وحشته ووحدته امراة قطعت طريقه «لتقول له : تعال يا غرامي ... الا تضمني ذراعاك يا حبيبي ! فأدرك انها دجاجة ، بائعة لذة ، وذكر ان سواها يعز عليه ويمتنع دونه ، فثارت فيه انفته وفر هاربا» .

وفي الواقع ، ان احمد ، باتباعه تقنية التمهل والاقتراب الوئيد ، يجنب نفسه إحباطا غالبا ما يقع فيه الفتى الشرقي من اقرانه . فالفتى الشرقي ، لانه شرقي ، لا يستطيع ان يمنع نفسه ، ولو في لاشعوره ، من ان يرى في كل امراة «تستسلم» له ، خارج اطار الزواج والشرع ، «ثمرة ساقطة» . ولهذا كلما اخَّر احمد ساعة «استسلام» لوسي ، كان حظه اكبر في النجاة من ذلك الاحباط .

ثم ان الفتى الشرقي ، ولانه شرقي ، يقيم ، ولو في لاشعوره ايضا ، علامة مساواة بين الشرق والروحانية ، تؤازره في ذلك وتعاضده ايديولوجيا كاملة نسجها الشرق حول نفسه عندما دخل معركة التحدي مع الغرب . والروحانية في الجنس هي الطهرانية ، وليس لها من اسم ثانٍ . والحال انه لا يسع أحدا ان يزعم ان الطهرانية تراث شرقي ، بل العكس هو الصحيح . ففي الحضارات الشرقية ، وبخاصة العربية ـ الاسلامية منها ، تمتع الجنس بكامل حقوق المواطنية بوصفه فطرة الله في الانسان (١) . لكن شبكة معقدة من الافعال وردود الافعال ، ومن اواليات المثاقفة والمحاكاة ، ومن الاستلابات والاستلابات المضادة ، الخارجية والذاتية ، قلبت المقاييس الى حد باتت معه الطهرانية الغربية عديلة الروحانية الشرقية المفترضة ، لكن مرفوعة الى درجة الحنبلية .

اضف الى ذلك كله اواليتين لاشعوريتين من جدلية السيكولوجيا الحضارية (غرب وشرق) والكولونيالية (مستعمِر ومستعمَر ، تقدم وتخلف ، مركز ومحيط) وربما حتى الدينية (مسيحية وإسلام) تتحكمان في مسلك الفتى الشرقي . فهو في تعامله مع الانثى الغربية لا ينسى انه ، في صفة من صفاته ، ممثل للشرق . ومن هنا كانت رغبته في ان يثبت لها ، بعفته ، أخلاقيته ونبل نفسه . وهو لا ينسى ايضا في تعامله معها انها ، في صفة من صفاتها ، ممثلة للغرب . ومن هنا كانت ايضا رغبته ، السرية طبعا ، في ان يظهر لها ، بتعففه ، ازدراءه لها وتعاليه عليها . وفي الواقع ، ان سنوكه الفردي محكوم

---

١ ـ لا مجال للتبسط في الموضوع هنا ، وحسبنا هذا الشاهد المقتبس من «الحياة الجنسية عند العرب» لمؤلفه غير المشكوك فيسلفيته الدكتور صلاح الدين المنجد : =

= «والعجيب ان أجدادنا العرب لم يكونوا مثلنا . وكان موقفهم من الجنس موقفا كله حرية وانطلاق . فما كانوا يتحرجون من الحديث عن المرأة وعن الجنس ، ومن التأليف فيهما ... تصفح سير أعلام المسلمين ـ من ابن عباس، عم الرسول ، في القرن الاول من الهجرة ، الى الجلال السيوطي ، الامام الكبير ، في القرن العاشر ـ تجد انهم كانوا لا يرون بأسا في ذكر امور الجنس والكتابة فيها . كان ابن عباس ينشد الشعر الجنسي في البيت الحرام ، وفيه ألفاظ نتحاشى من ذكرها اليوم . وما كان ابن عباس مستهترا ولا متبذلا ، بل كان حبر الامة وعلما من أعلام الاسلام . وألف السيوطي كتبا عديدة في أنواع النكاح وضروب النساء ، ذكر فيها الامور الجنسية على حقيقتها ، مما لا يجرؤ احد ان يكتب مثله اليوم . وما كان السيوطي من الخلعاء او الفسّاق . بل كان من كبار علماء القرن العاشر . وقد بلغ مرتبة الاجتهاد . ومثل ابن عباس والسيوطي كثيرون» .

بسيكولوجيا جمعية تتجاوزه .

بديهي ان جميع هذه المشاعر والاحاسيس المتضاربة التي تعتمل في نفس الفتى الشرقي ما كانت لتجد الوقت الكافي للتحرك والجيشان لو اقدم من الليلة الاولى على فعل ما يتحرق رغبة في فعله . فمن اصول اللعبة ان يؤجل التنفيذ ليالي وليالي. ومن اصولها ايضا ان يتم هذا التأجيل باسم الروحانية «الشرقية» . فأحمد يرفض في البداية ان «يسوق» لوسي الى غرفته لعلمه ، بناء على تجربة صديقه «المحنك» ، انه «غالبا ما تكون المراة قد اذعنت عندما ترضى الخلوة في غرفة رجلها» . وصحيح انه يتحمل في سبيل ذلك سخرية رفاقه اذ يسألونه كلما راوه : «ماذا فعلت يا احمد ؟ هل وصلت لوسي الى الغرفة ؟» . لكن يعوضه عن هرائهم الاحاسيس «العليا» التي تبتعثها لوسي في نفسه بوجودها الى جانبه بدون وجودها في غرفته . الا يكفيه انها تشعره بأنها تشتاق ذراعه ، «ذراع الرجل الحالم الوادع كما يشتاق المكدود باعا من الارض يرتمي عليه ليستريح وينام » ؟

وحتى عندما تخطو العلاقة بينهما خطوة حاسمة بقبول لوسي دعوته اياها الى غرفته ، تظل لعبة إرجاء التنفيذ مستمرة، ولكن مع ارتفاع ملموس في درجة الترقب والقلق وانقطاع الانفاس . وتمر الليالي الاولى «في غرفته» وهو يفيض في احاديثه معها عن قصص شرقية «اطارها الصحراء ، وقوافل الجمال ، والقمر ، والزهر ، والعطر والنسيم» . وبالمقابل ، «ظل جسد لوسي ذاك الشيء الذي يحاذر لمسه ، ويتورع عن التفكير به لنفسه» .

ان الاسئلة التي يطرحها احمد على نفسه في اول ليلة تقضيها لوسي في غرفته تكاد ان تكون نموذجية في «شرقيتها». فحين رآها تتلاشى على سريره العريض ، سكرى من البرد والخمرة ومسرحية دوستويفسكي ، راح يتساءل :

«أيأخذها بين ذراعيه ؟ يا الله انها تنام . أيهصرها بكفيه ؟ يا الله انها سريعة العطب . أينفجر عليها كالجحيم ؟ يا الله ما ابرأ هذه الوردة الناعمة تحلم بأمان . أويسوغ لك ، يا احمد ، ان تنقض عليها كوحش وتأخذها كفول ، وقد لجأت اليك ، وامنت في فراشك ؟» .

والشيء الذي يسترعي الانتباه هنا ان لوسي ، الحاضرة في الغرفة ، غائبة في الوقت نفسه عن مسرح الاسئلة . فأحمد لا يسأل ولا يساءل ابدا . هل تريد ام لا تريد ؟ هل عندها رغبة في الوصال الجنسي ام ليس عندها ؟ وهل هذه الرغبة جديرة بأن تحترم وبأن تؤخذ بعين الاعتبار ام لا ؟

ان الانثى الغربية ، في جميع الاسئلة التي يطرحها الفتى الشرقي على نفسه بصددها وفي جميع المشاعر والاحاسيس المتضاربة التي تعتمل في نفسه ازاء جسدها ، غائبة بشخصيتها، حاضرة بشيئيتها . وتلك نتيجة حتمية لموقفه «التقني» الصرف منها . فالتقنية تتمتع بقدرة شبه عجائبية على اضفاء ظاهر من الحركية الانسانية على الشيء ، وعلى تجميد الانسان في ماهية الشيء .

ان المشاعر التي انتابت احمد في الليلة الاولى ازاء جسد لوسي المتلاشي على سريره العريض لا تدع مجالا للشك في ان عملية التشييء التقنية تلك قد بدات تؤتي اكلها :

«رعش في ضميره فرح خفيف ، وهو يرى لوسي بين يديه وتحت متناول شفتيه . انه يملكها . وعلى وجهها الراكد الهادىء صك هذه الملكية توقعه ابتسامة رقيقة» .

ان الفعل «**يملكها**» ، ليس النقطة الوحيدة التي تستوقف الانتباه في المشهد الآنف . وفي الواقع ، ان اللغة ، العربية واللاتينية على حد سواء ، تساهم مساهمة واسعة في تقنية تشييء المراة وفي تثبيت هذا التشييء في ايديولوجيا شمولية عندما تستعمل فعل «ملك» للدلالة على فعل الحب . فالملكية ،

منذ الغاء نظام الرق ، لا تجوز الا على الاشياء . وفي فعل الحب، الذي هو الفعل الاكثر طبيعية بين انسان وانسان ، تحيل اللغة المتحيزة المراة الى مجرد شيء . ومع ذلك ، ليس استعمال تعبير **«انه يملكها»** هو ما يلفت الانتباه ، اذ من الممكن ايجاد العذر لاحمد في هذه الحال بالقول انه وقع ، شأن كثيرين غيره ، وبغير ارادته ، ضحية لغة وضحية ايديولوجيا لغة تتجاوز بلاشعورها الجمعي وجدانه الفردي . ولكن احمد لا يكتفي بتبني مفردات اللغة ، ولا حتى منطقها . بل يضيف اليها هذا التعبير التقني الأخاذ : **«صك الملكية»** الذي توقعه على وجهها الراكد ابتسامة رقيقة !

ان من طبيعة «صك الملكية» انه قابل للاشهار وقابل للاستعمال وقابل للابدال والمقايضة والتنازل عنه في كل ساعة، بحسب مشيئة المالك . و«صك الملكية» يفسح امام التنفيذ اجلا غير مسمى ويفسح اجلا غير مسمى ايضا امام احمد للاستمرار في لعبته . فما دام «الصك» قد امسى في الجيب، فان المسألة تغدو محض مسألة اجرائية ، اي مرة اخرى، تقنية. وفارق شاسع بين ان «يملك» احمد لوسي من الليلة الاولى ، وبين ان يفوز منها وعليها ب «صك ملكية» . فلو كان «ملكها» من الليلة الاولى ، فلربما انتهت اللعبة ولربما ما عادت في الليلة التالية «ملكه» . اما ان يتخيل انها توقع له بتلاشيها على سريره العريض «صك ملكيتها» ، فان ذلك يعطيه الحق ، على ما يتخيل ايضا ، في استعمال حقه في ملكه متى شاء وانى شاء ، وان يمارس على هواه تقنية الاقتراب الوئيد ، الروحاني ، الشرقي المزعوم ، التي تتيح له تارة ان «يتلمظ» و«يستمرىء» ، وطورا ان يتبجح بنبل نفسه وكرم اخلاقه لتعففه ، وتارة ثالثة ان يمارس ، ولو سرا وفي لاشعوره ، فن ازدراء المراة عموما ، والغربية خصوصا ، لـ «استسلامها» له وهو المتأبي .

ولا يعود لأحمد من هم ، بعد ان بات «صك الملكية» بحوزته،

غير ان يعد الليالي التاليات واحدة واحدة ، وان يسجل في كل ليلة ما تحققه لعبته من تقدم وما تبعث في نفسه من مشاعر . ففي الليلة التالية ، على سبيل المثال ، لليلة توقيع الصك ، يسجل انها جاءته «من غير موعد» و«دخلت غرفته» من تلقاء نفسها . وفي الليلة الرابعة ابدى لها عجبه واستغرابه من نفورها من «البقلاوة العربية» . وفي الليلة الخامسة اهدى اليها صورته وقدمها «بكلمات جميلات ظلت لوسي ترددها معجبة بها كل الاعجاب لانها شيء من الشعر الذي تحبه مرغمة» . وفي الليلة السادسة ، اخذ الحديث وجهة مادية فيزيولوجية مكشوفة ـ كان قد مهد لها الحديث عن البقلاوة العربية ـ اذ دار عن الشرق و«فوائد الختان» . ولوسي بالطبع هي التي بادرته بالسؤال : «وانت (اهميد) ... هل انت مختون ؟» . واحمد بالطبع هو الذي «اطرق خجلا» . والليلة السابعة كانت «فريدة في حياته كلها» . فقد «راقص لوسي حتى الفجر ، ولاول مرة يقبلها طويلا» . اما الليلة العاشرة فكانت جميع الدلائل تشير الى انها ستكون هي «الحاسمة» . فقد احضر احمد زجاجة من «البورتو» الفاخر. والخمرة هي على الدوام ، في اعتقاد الرجال، مفتاح الانوثة ، وكأن الانوثة لا تتفتح الا اذا غابت او ، بالاحرى، غيّبت عن الوعي . وبالفعل ، طربت لوسي للخمرة ورقصت بلا موسيقى ، ثم «تلاشت» على المقعد متعبة . وهنا نترك لأحمد ان يسجل التفاصيل بلذة شبه سادية :

«عندما تلاشت على المقعد متعبة ، انحسر ثوبها عن ركبتها ، فبدا جزء من جسدها المورد كأن الشمس سفعته او الخمر صبغته . ومالت عين الفتى اليسرى فرأى . واحست هي فلم تأبه ... ثم ما برح الثوب ينحسر اكثر فأكثر ، وينسحب بتمهل وصمت ، حتى لم يبق للجسد بعد هذه الاطلالة البينة الا ان يصيح وينطلق .» .

وبديهي ان الفتى الشرقي ، المستغرق في دوره «الشرقي»،

اطرق من جديد خجلا و«دار على بعضه نصف دورة ، وحول بصره كأنه يجيب بعزة وشرف وصمت على ثقة لوسي به» .

وكأن «تلاشي» لوسي على المقعد لم يكن كافيا ، فقامت عنه «لترتمي على سريره محمومة ، مكدودة» . وكانت «ارتماءتها على السرير طيعة ، لينة ، غريزية ، كالثمرة دفعتها انامل النضوج فسقطت على الحشائش الخضر في فيء الشجرة الحانية الاغصان » .

كل هذا التحول الفيزيائي يحدث في لوسي ، وأحمد لا يفقه او لا يريد ان يفقه منه شيئا . فهو مأخوذ في دوامة دوره، يريد الوصول به الى ذروة الكمال .

لقد ركز جهوده كلها ، وبتفنن بارع ، على انضاج «الثمرة»، وما دار له في بال ان «الثمرة» ناضجة من البداية . ولكن ليس ذلك اعظم اخطائه ، وانما اخطرها وافدحها جميعا انه تصور لوسي «ثمرة» ، اي في التحليل الاخير «شيئا» .

ان مشهد الصياد الذي يقع في الفخ الذي نصبه للطريدة ، بمجهود تقني متقن ، لا يبعث على الرثاء وانما على الضحك . وكذلك هو مشهد احمد او مقلبه . فقد سقط ضحية تقنيته بالذات . حصر كل جهوده في «تهيئة» لوسي و«إعدادها» ، ولم يفكر في اي لحظة من اللحظات بأنها ليست طريدة فلا تقتنص الا بفخ ، ولم يدر له في خلد انها ليست بثمرة فجة فلا تقطف او لا تؤكل الا بعد انضاج ؛ وبكلمة واحدة ، لم يخطر له في بال ان لوسي هي بكل بساطة انسان ، وانها مثله ومثل كل انسان صاحبة رغبة ، وأن رغبتها فيه هي التي قادتها الى غرفته ، وانها عندما أرتضت الخلوة به في غرفته فليس ذلك لانها «اذعنت» ، فالمسألة ليست مسألة «استسلام» ليكون او لا يكون هناك «اذعان» ، وانما المسألة بكل بساطة مسألة ارادة ومسألة رغبة .

ان ما لم يفهمه احمد قط هو ان لوسي كانت «تريد» ، وانها

كانت «تريد» من البداية . فمن الليلة الاولى التي «تلاشت» فيها على «سريره العريض» كانت على استعداد للمضي في الشوط الى نهايته ، دونما حاجة الى «تهيئة» و«إنضاج» . فهي صاحبة جسدها وصاحبة رغبتها ؛ وما دامت هي صاحبة الاثنين ، فما حاجتها الى كل الرياء «الشرقي» ؟

ان ما لم يفهمه احمد هو ان لوسي هي بالفعل امراة غربية، اي امراة حرة ، تعي انها حرة وان من حقها ان تكون حرة وأن حريتها تشمل ، في ما تشمل ، جسدها .

ولئن بدا ان لوسي تجاري احمد في لعبة الليالي العشر ، فلأنها فهمت من الليلة الاولى انه لا يفهمها ، ولانها من الليلة الاولى ايضا فهمت انه بالفعل فتى شرقي ، اي غر التجربة بالمراة وبالحب ، وانه هو الذي يحتاج الى «التدرج» كي يتغلب على غرارة تجربته .

وعلى امتداد الليالي العشر التي قضاها ومحيلته تجاهد لتقودها بكل تؤدة وتمهل الى الفراش ، كانت هي تجاهد لتقوده فعلا وفي الواقع الى الفراش . فهي التي «تلاشت» في الليلة الاولىعلى سريره العريض. وهيالتي فاجأته في غرفته «على غير موعد» في الليلة الثانية . وهي التي ابدت له في الليلة الخامسة، حينما اكتفى باهدائها صورته مرفقة بكلمات جميلات ، عدم اكتفائها بأن لوت شفتها السفلى ، وهي التي بادرته في الليلة السادسة بحديث الختان . اما في الليلة العاشرة فانها هي التي سخرت «سخرية محببة» من رومانسيته الشرقية ومن حديث «القوافل والليل والقمر» ، وهي التي دعته الى الرقص بلا موسيقى ، وهي التي «تلاشت على المقعد متعبة» ، وهي التي تركت ثوبها ينحسر «عن ركبتها» ، وهي التي تركت يديها ، وكأنها فاقدة الوعي ، تحسرانه اكثر فأكثر ، ثم انها هي التي قامت عن المقعد لترتمي على السرير ، متقصدة ان تأتي ارتماءتها «كالثمرة دفعتها أنامل النضوج» .

غير ان الفتى الشرقي ، السادر في لعبته ، لم يدرك ، وما كان مؤهلا لان يدرك ، ان الفتاة الغربية تلعب لعبته ذاتها . بل ما كان ليتصور انها قادرة اصلا على ان «تلعب» . ف «اللعب» واحد من تعابير الذات ، وقد انكر احمد على لوسي كل ذاتية ، اذ شيأها من البداية واعتمد في معاملتها ومعالجتها التقنية التي تعامل وتعالج بها الاشياء .

لهذا كانت مفاجأة احمد تامة ومطلقة حين لم تحضر لوسي الى غرفته لا في الليلة الحادية عشرة ، ولا في الليلة الثانية عشرة ، ولا في جميع الليالي التاليات . فقد قررت ايقاف اللعبة عند حدها والخروج منها نهائيا ، وهو امر ما كان احمد يحسب له في حال من الاحوال حسابا ، اذ كان كل ظنه انه هو «اللاعب» الوحيد . وكل ما استطاع ان يفوز به من لوسي بعد انقطاعها وانقطاع اخبارها عنه رسالة تقول له فيها : «انني امقتك .. ان نفسي لتجيش واحشائي لتختبط اذا رايتك كأنني تخمت بقلاوة حلوة وقهوة خائرة .. كم ارثي لك» . وتختتم رسالة القطيعة بالقول : «اسمح لي يا سيد ان ارد لك صورتك الجميلة جدا التي قدمتها لي ذات مساء باهداء بليغ : «اليكِ يا ملاكي ... اقدم صورة رجل ...» . يا للاسف ؛ ايها السيد الطيب ، انا لست ملاكا ... وانت ... انت لست رجلا .. الوداع !» .

هل كان «صك الملكية» اذن مزورا ؟

بالاحرى ، لم يكن له من وجود الا في وهم فتانا الشرقي .

وكل ما آب به هذا الاخير من لعبته هو احساس حاد بالخصاء .

انه عاجز عن «الامتلاك» ، سواء ابصك ام بدون صك .

وكل ما يستطيعه ، واقصى ما يستطيعه ، هو «اللعب» .

لا اللعب من حيث انه واحد من تعابير الذاتية ، وانما من حيث انه تعبير عن عنة وتعويض عنها .

لكن هل يجوز ان نتجاوز قصة احمد ولوسي الى رمزية حضارية ؟

بالتأكيد ان بلى . فعنة احمد هي في خاتمة المطاف عنة الشرق العاجز عن امتلاك لوسي ، الغرب .

ولكن دفعا لكل سوء تفاهم ، يجب ان نسارع الى التحديد بأن الشرق المعني هو الشرق الذي ما يزال يصر على ان يداعب حلم «الصحراء وقوافل الجمال والقمر» . الشرق الذي يرفض ان يستيقظ من حلم ماضيه على واقعه وواقع العصر .

وبالمقابل ، فان الغرب الذي يعجز ذلك الشرق عن امتلاكه هو الغرب الذي يعرف ما يريد ، والذي لا معنى للارادة في نظره من دون ان تقترن بالتنفيذ .

وهذا الغرب لا ينبذ الاحلام . فكل ارادة هي حلم في التحليل الاخير . لكنه لا يحلم ليهرب من **الواقع** ، بل يحلم ليخلق واقعا جديدا . ان الحلم هنا هو واقع المستقبل .

بديهي ان قصة **«الشرق شرق»** لا تصرح بهذا كله ، ولكنها تترك للقارىء ان يستنتجه من عبارة الختام التي تقطر سخرية كاريكاتورية : «انا لست ملاكا ... وانت لست رجلا» . فالغرب ليس «ملاكا» لانه يصر على التعامل مع الواقع ، والشرق ليس «رجلا» لانه يصر على عدم التعامل مع الواقع .

وما دام الشرق يتصور نفسه «روحانياً» ، فلن يستطيع ابدا ان يمتلك الغرب الذي يتصوره «ماديا» .

وما دام الغرب هو الحضارة الحديثة، فمؤدى الحكم السابق ان الشرق لن يستطيع ايضا امتلاكا لها . ليس لانها غير قابلة للامتلاك ، وانما لان الشرق عاجز عن امتلاكها ما دام سادرا في لعبة اوهامه التي يتباهى بأن يسميها «روحانية» .

ترى هل من حاجة الى ان نضيف في الختام ان قصة «الشرق شرق» تأخذ كامل مدلولها هذا بتضامنها مع قصة «احلام يولاند» ، وان تكن الادوار فيهما معكوسة ؟ واذا كان

ثمة مجال للتحسر على شيء ، فهو انهما قصتــان «حضاريتان» يتيمتان في مجموعة قصصية يتيمة لكاتب كان في عصره ، اي في الثلاثينات ، يتيما من منظور صحو الوعي . وبالفعل ، ان كتّابا كثيرين سيعودون بعد فؤاد الشائب ، وبفارق عقود بكاملها من السنين ، الى معالجة موضوع العلاقة الصراعية بين الشرق والغرب في اطار العلاقة الصراعية بين الرجل والمرأة . ولكنهم قليلون من سيستطيعون مجاراة فؤاد الشائب في هجاء خدر الوعي في موضوع يطيب فيه بكلا شقيه للوعي ان يكون مخدَّرا ومخدِّرا في آن معا .

الحي اللاتيني
او مشروع المنتقم الكبير

الضجة الادبية التي رافقت **«الحي اللاتيني»** منذ ظهورها في مستهل عام ١٩٥٤ ترجع ، في ما ترجع ، الى انها استطاعت ما لم يستطعه غيرها : ان تكون انموذجا للرواية التي تعالج العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب من خلال العلاقة الجنسية بين المثقف الشرقي والمرأة الغربية .

في الواقع ، ان الفترة الزمنية الفاصلة بين اول روايـــة عربية في هذا الموضــــوع (**عصفور من الشرق** ــ ١٩٣٨) وبين **«الحي اللاتيني»** بوصفها الرواية ــ الانموذج تبدو طويلة نسبيا : اكثر من عقد ونصف عقد من السنين . ولعلنا لا نجد لهـــذا الفراغ (١) ، من وجهة النظر التاريخية والسوسيولوجية ، سوى علتين : الاولى الانقطاع الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية في

ا ــ فراغ لم تفلح في ملئه روايتا شكيب الجابري : «قدر يلهو» و«قوس قزح» ، اللتان ارتدتا، بالرواية العربية ، من وجهة النظر الفنية ، الى مرحلة «ما ــ قبل ــ الرواية» .

السيرورة التاريخية ، والثانية الانقطاع او التبدل الذي طرأ على طبيعة «العلاقة الحضارية» بفضل انحسار مد الاستعمار والانتداب عن الشرق العربي غب تلك الحرب عينها .

وانموذجية «**الحي اللاتيني**» تلك هي التي تنقذ اليوم ، بعد مرور زهاء ربع قرن من الزمن على صدورها ، الكثير من «اطروحاتها» التي لا يستبعد ان تبدو في نظر قارىء اليوم ساذجة ، وحتى مدعية .

وما نعنيه بالطابع الانموذجي لـ «**الحي اللاتيني**» قد يتوضح قليلا لو اجرينا بينها وبين «**عصفور من الشرق**» مقارنة مقتضبة. فعلى الرغم من ان الروايتين كلتيهما تشتركان في كونهما ضربا من السيرة الذاتية التي يصعب فيها التمييز بين ضمير البطل وضمير المؤلف ، وعلى الرغم من ان رواية سهيل ادريس تضارع رواية توفيق الحكيم إغراقا في النزوع الى مركزية الذات ، بل على الرغم من ان مركزية الذات هذه تتلبس في «**الحي اللاتيني**» طابعا نرجسيا صارخا ، فان بطل هذه الاخيرة يظل يمثل نمطا شبه عام للمثقف الشرقي المغترب ، بينما لا يمثل بطل رواية توفيق الحكيم سوى نفسه . ثم ان تجربة «محسن» الشرقية مبهمة ، غائمة ، مطموسة المعالم ، بينما يحتل الماضي «الشرقي» لبطل «**الحي اللاتيني**» حيزا واسعا في هذه الاخيرة ، وهذا بدوره يعزز انموذجية رواية سهيل ادريس ويسهل على القارىء — والقارىء ايضا مثقف «شرقي» — ان يتعرف الكثير من قسمات شخصيته في قسمات شخصية بطل «**الحي اللاتيني**».

ان شرقية محسن مختزلة الى محض انتماء الى عالم الروح ومملكة الخيال . اما شرقية بطل «**الحي اللاتيني**» فتتمثل قبل كل شيء في كبته وحرمانه الجنسي .

صحيح ان كلا من محسن وبطل «الحي اللاتيني» قدم الى باريس طلبا — من حيث المبدأ — للدراسة الجامعية والعليا . بيد ان هذه تعلة ظاهرية ليس الا . فبطل «**عصفور من الشرق**» لم

يأت الى «عاصمة النور» الا ليغرف زاده الروحي من متاحفها ومعارضها ومكتباتها ، وعلى الاخص من قاعاتها الموسيقية . وبالمقابل ، فان بطل «**الحي اللاتيني**» لم يقصد باريس بصفتها عاصمة النور ، وانما بصفتها عاصمة المرأة . يقول مخاطبا نفسه: «تبحث عنها ... عن المرأة ... تلك هي الحقيقة التي تتناساها ، بل تتجاهلها . لقد اتيت الى باريس من اجلها» . ويعترف مرة ثانية في دخيلة نفسه : «لا تحاول ان تنكر . أجل ، شرقك لم يغرك بالهرب منه سوى خيال المرأة الغربية ، سوى اختفاء المرأة الشرقية في حياتك» .

ولئن تميزت «**عصفور من الشرق**» بحضور كثيف لمعالم باريس الثقافية مقابل غياب المرأة (١) ، فان العكس هو الواقع في «الحي اللاتيني» . فمعالم باريس الثقافية غائبة فيها ، ضائعة ، محتجبة احتجاب الجبل وسط بحر الضباب ، على حساب حضور المرأة الكثيف الى حد اللزوجة .

ان محسن يطلب الوحدة وينشد العزلة ويهرب من المرأة حتى يتفرغ لأحاسيسه «العليا» في معابد الفن . اما بطل «**الحي اللاتيني**» فبعكسه بالضبط يفعل : فهو لا يرتاد تلك المعابد الا هربا من صحراء الوحشة وتفريجا عن شياطين الرغبة التي تزمجر في عروقه ؛ وبعبارة اخرى ، انه لا يطلب الفن الا لانه لم يجد المرأة . فحين غادر فندقه ، بعد اسبوع كامل من قدومه الى باريس ، ليشاهد فيلما سينمائيا — وكان ذلك اول خروج «ثقافي» له — «لم تكن الرغبة الملحة في رؤية الفيلم هي التي تدفعه» ، وانما ليلتمس «العزاء والتفريج» ولينسى «الخيبة التي تملأ نفسه الفارغة بالمرارة» وليخنق لساعات معدودات تلك

---

١ — غياب لا يرنق صفاءه حضور سوزي ديبون الغائم : فسوزي ديبون، كما قلنا ، حلم امرأة ، لا امرأة .

«الشياطين التي تطل من جميع منافذ نفسه ، تبحث وتشتم وتسعى وتسعى : اين المراة ، اين رائحتها المحببة ؟» . ومرة اخرى يعود الى الاعتراف في دخيلة نفسه : «اسبوع طويل ينقضي ، منذ قدمتَ الى باريس ، لم تلق فيه الا الاخفاق ازاء المراة . اية امراة ! اسبوع طويل ينقضي ، وفي جسدك نار تلتهب ، وفي مخيلتك الف صورة وصورة لنساء عاريات ، متمددات على السرير ، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار .. لقد هربت من جراحاتك في دنياك الشرقية ، فما الذي اصبته من الهرب الى هذه الدنيا الغربية ؟ جراحات اشد ايلاما وانضح بالدم . ليس هنا من امرأة . ليست هنا المراة التي حلمت بها . ليس الا صحراء ؛ صحراء آلم من صحراء شرقك» .

وتوكيدا على رجحان كفة باريس ــ المراة رجحانا مطلقا على كفة باريس ــ الثقافة ، لا بأس ان نتوقف مليا عند بعض ما حدث في داخل دار السينما . فقد كان الفيلم المعروض ليلتئذ فيلما ثقافيا رفيعا ، وقد اثارت قراءة اسماء ممثليه في نفس بطلنا «الاعجاب والعجب» : جان بول سارتر ، اندريه جيد ، لاغاش ، بيكاسو ، جان روستان ، لوكوربوزييه ، وغيرهم من الاعلام من «ادباء فرنسا وعلمائها وفنانيها» . وفي البداية ، اخذ بطلنا بالفيلم بكل ما في الكلمة من معنى ، وامضى دقائق مسحورة مع سارتر وروستان مفتونا بما ابدياه من ثقة بمستقبل الانسان ومقدرته على «ان يجعل الحياة غير الحياة وان يعجن الوجود بيديه على الوجه الذي يريد» . ولكن ما كاد يأتي دور لوكوربوزييه حتى انقطعت دائرة السحر «الثقافي» لا لان بطلنا لا يحب لوكوربوزييه ولا يفقه في الهندسة المعمارية ، وانما بكل بساطة لان المقعد الفارغ الى يساره قد امتلأ لحظتئذ بحضور امراة ، او بالاحرى بجسد امراة . فقد شغلت فتاة المقعد اليساري «فكره ووجوده» ، وانساه حضورها كل شيء آخر ، بما فيه الفيلم

وممثلو الفيلم ، وانتقل مركز الوجود من الشاشة الى المقعد الذي الى اليسار .

ولم تكن تلك هي المفارقة الوحيدة اثناء مشاهدة الفيلم الذي كان عنوانه «غدا تبدأ الحياة» . فثانية المفارقات ان بطلنا ، الظمىء الى حد اللهاث الى الحضور الانثوي الذي الى يساره ، لم يتمالك نفسه عن ارتكاب فعل اغتصاب حقيقي ، وان جزئي ، حين قبض على يد الفتاة المجهولة وراح يجسها في ظلام الفيلم .

اما ثالثة المفارقات ــ وهي في آن معا اكثرها كاريكاتورية وابلغها دلالة ــ فتتمثل في ان بطلنا ، بعد ان دس في يد الفتاة المغتصبة ورقة يواعدها فيها على اللقاء امام دار السينما في الغد ، قدم بالفعل في اليوم التالي الى «الموعد» ليلاقي «فتاته» التي ما كان يعرف حتى وجهها ، والتي كانت علامتها الفارقة الوحيدة انها «ترتدي البنطلون» (١) . ولئن يكن منظر بطلنا يبعث على الابتسام وهو يحدق بلهفة الى وجه كل فتاة تمر بالقرب من مكان «الموعد المضروب» مرتدية البنطلون ، فان منظره هذا ذاته يغدو باعثا على الرثاء بمجرد ان نتذكر ان الفتاة التي «واعدها» مجهولة الوجه ، او بالاحرى بلا وجه ، وانها في «لاوجهيتها» هذه ترمز الى كل حرمان الفتى الشرقي الذي يطلب المرأة ، لا امراة بعينها ، يطلبها لجسدها لا لشخصها ، يطلبها ليروي غلة وليطفىء ظمأ ، لا ليقيم علاقة ، بكل ما في كلمة العلاقة من مفهوم المشاركة . واذا كان كثير من القصص الشرقي القديم يروي نوادر ونوادر عن **جماع الظلام** حيث تحل في الفراش عجوز شمطاء محل الصبية النضرة العود ، او الزوجة التي عافتها

---

١ ــ بالمناسبة ، ان ارتداءها البنطلون هو الذي حال بين بطلنا وبين اغتصاب ساق الفتاة ، فضلا عن يدها

النفس محل العشيقة التي طال الشوق الى وصالها ، فان قصة بطلنا مع فتاة السينما تحيي في الاذهان تلك الايروسية الشرقية القديمة ، ولكن مع فارق واحد وجوهري وهو اننا هنا امام ايروسية قلة لا ايروسية كثرة ، ايروسية الجوع لا ايروسية الشبع ، مع كل ما يترتب على الثانية من تفنن في الاستهلاك ، وعلى الاولى من فجاجة غريزية وفظاظة بدائية تقارب حدود الاغتصاب .

واذا كان بطلنا لا يداهن نفسه ولا يكذب عليها فيما يتعلق بحرمانه الجنسي ، فانه بالمقابل يغلف عملية مثاقفته برداء من المثالية . فالكتاب ، وهو عند بطلنا اسمى اشكال الثقافة ، له سمو وقدسية وحرمة لا تجوز معها التعرية الذاتية والاعترافات الواقعية المباحة والمقبولة عند الحديث عن المراة من حيث انها، بعكس الكتاب والثقافة التي يرمز اليها ، موضوع ممتهن ومستباح . ومن هنا كانت ضرورة التغليف الشعري او التبطين الايديولوجي . وبقدر ما يدلل بطل **«الحي اللاتيني»** على «صدق» نقدي في الموقف تجاه المراة ، يدلل على مقدار مماثل من «الكذب» غير النقدي في الموقف تجاه الثقافة . وسوف نرى فيما بعد ان هذه الازدواجية الايديولوجية لها وظيفة تبريرية محددة في **«الحي اللاتيني»** . ولكن حسبنا الان ان نقتبس هذا الشاهد المطول ، بعد تحديد سياقه .

فبطلنا هو الان في اسبوعه الثاني او الثالث في «صحراء باريس» ، رازح تحت عبء الوحدة والوحشة والخيبة ، ضائع في «عالم ضائع الحدود ، بعيد المسافات» ، يعذبه غياب المراة الحاضرة في كل مكان من حوله ، وبعد منالها وهي التي تبدو دانية القطوف ، وعذابه هذا «يعصف بذاته كلها . عذاب يحس له بألم مادي في أركان جسمه ، وببرم روحي يزرع الاضطراب في وجدانه» . وفيما هو على تجهمه هذا ، يرقب في حديقة اللكسمبورغ اوراق الشجر التي تسقطها ريح الخريف ، اذا

بالمطر يداهمه ، فيقف في حيرة من أمره لا يريم . وفي هذه اللحظة المحددة تحدث «المعجزة» :

«وإذ هو في ارتباكه ، والمطر لا يخف هطوله ، مرت بقربه فتاة تقرأ في كتاب وهي تمشي الهوينا ، غير عابئة بالمطر .

«وشعر فجأة بأن موجة من ضياء تغمر كيانه ، فتقشع عن نفسه غيوم الاضطراب والقلق ، وتبعث في عينيه شعاع الرضى والاقبال .

«هنا ، في صفحات الكتاب ، سيجد راحة ضميره . ان الكتاب وحده سيحرره من قيود هذا العالم المعذب الذي يعيش فيه .

«ومثل هذه الفتاة، لن يعبأ بعد الآن بالمطر ولا بالعواصف ولا باوراق الخريف المتساقطة ، ما دامت الكلمة التي يقراها هي التي تقيه كل شيء . ان نور الحرف هو الذي سيشق له طريق الخلاص ...

«وما لبث المطر ان انقطع ، وبدات الغيوم تنقشع سراعا .

«وكان بعد دقائق عند حافة السين ، يتطلع بنهم في كتب هذه المكتبات القديمة التي أقيمت على حواجز النهر والتي يدعونها كيوسك . ووقف عند احداها فتناول كتابا على غير تمييز، احس وهو يقلّب صفحاته متمهلا برباط من الود المقدس يربطه به . وراح يسائل صاحب المكتبة عن عدد من الكتب كان يود اقتناءها ، ولم تمض دقائق حتى كان يحدثه كصديق قديم.

«وعاد الى فندقه وذراعاه محملتان بكتب قديمة رخيصة ، كان يشدها الى صدره فيشعر لها دفئا وحرارة» .

ان هذا المقطع لا يدع مجالاً للشك في الوظيفة التعويضية للكتاب . ولئن كان يبعث في صدر بطلنا دفئا وحرارة ، فهذا على وجه التحديد لانه بديل عن المراة ونائب عنها . وهو لا ينوب عنها عن سبق اختيار ، وانما عن قسر وجبر . وغنائية المقطع المثالية لا يجوز ان تحجب عن انظارنا ـ مع ان ذلك هو

كل وظيفتها – واقع ان **الكتاب** لا يظهر في «**الحي اللاتيني**» الا حيث تغيب **المراة** . واذا عدنا الى المقارنة مع «**عصفور من الشرق**» ، وجدنا المعادلة تكاد تكون معكوسة : ففي رواية توفيق الحكيم يلوذ البطل بعالم الثقافة «العلوي» هربا من حضور المراة «الارضي» ، اما بطل «**الحي اللاتيني**» فلا يلوذ بالاول الا هربا من غياب هذه الاخيرة . ونظرا الى ان الغائب الكبير في حياة الفتى الشرقي هو المراة ، فليس من الصعب ان نقر لبطل «**الحي اللاتيني**» ، حتى في الموقف من الثقافة ، بنمطية سوسيولوجية يفتقر الى نظيرها محسن ، بطل «**عصفور من الشرق**» المتفرد . ومن دون ان نفترض ان هناك نمطية سوسيولوجية مسبقة للفتى الشرقي المغترب ، فاننا نستطيع التوكيد بأن بطل رواية سهيل ادريس يساهم في صياغة تلك النمطية على نحو لا يستطيعه بطل رواية توفيق الحكيم .

ومن منظور نمطي او سوسيولوجي تكتسب التجارب الاولى على الدوام اهمية حاسمة الدلالة . ولقد راينا ان بطل فؤاد الشائب في «**الشرق شرق**» يعدّ النساء اللائي تعرف اليهن في باريس . وكذلك يفعل بطل «**الحي اللاتيني**» . فهناك على الدوام امراة اولى ، وامراة ثانية ، ثم ثالثة ... قبل ان يغدو حضور المراة حضورا طبيعيا ، اي انسانيا . وبديهي ان « فتاة السينما» لا يمكن ان تعتبر المراة الاولى في تجارب بطل «**الحي اللاتيني**»، اذ كانت بالاحرى شبح امراة او ، اذا شئنا ، يد امراة . كذلك لم تكن «زينة» ، صديقة صاحبه الفرنسية ، تلك المراة الاولى. صحيح انه راقصها ، وصحيح انه «احس بنهديها يرتعشان على صدره فيما هو يشدها اليه . وشعر بجسدها يرتخي بين ذراعيه، وبفمها قريبا من فمه . وشم رائحة الخمر تنبعث قوية من فمها ، وشم رائحة العرق تنبعث قوية من جسمها»؛ وصحيح ان سيلا من الاحاسيس اجتاحه وهو يراقصها : «امراة بين ذراعيه ، ملء ذراعيه ، ملء كيانه . امراة تشتهى . امراة تقبّل

شفتاها بجنون» . ولكن «زينة» لم تكن امراة ، بل كانت بالاولى رائحة امراة ، وعدا بالمراة ، شهوة الى المراة .

اما المراة الاولى، المراة من لحم ودم ، التي عرفها حقا وعرف جسدها ، فكانت ليليان . وليليان لم تكن بالاصل الا صديقة لصديقه سامي . وقد «أورثه» اياها – بكل ما في الكلمة من معنى – قبيل مغادرته باريس . قال له بالحرف الواحد :

– سأقدمك الى ليليان ... وانت ، حاول أن تعجبها ، فتظفر بها بعد ذهابي !

ولقد كانت ليليان «شاعرة موهوبة» ، او هكذا قدمها اليه صديقه . وحين تمكن ، عملا بنصيحة صديقه ، من انتزاع اعجابها ، واقتادها الى غرفته في الفندق ، كان اول ما فعلته ان انشدته قصيدة اخاذة عنوانها «دون كلمة» . ولنترك لبطلنا ان يصف مشاعره في تلك اللحظة :

«أحس بمثل موجة من كهرباء تسري في كيانه كله ، فتبتعث فيه نشوة تكاد تكون مؤلمة . والفى يده تمتد الى كف ليليان فتتناولها في رعشة ، وسمع صوته يقول بذوب من الاخلاص والحميا والحماس :

– رائعة ... رائعة هذه القصيدة يا شاعرتي !

... وصمت . ينبغي له الا ينبس بعد بكلمة واحدة ، حتى لا يفسد روعة الرؤى وانسياب المشاعر . وأحس بأن روحه ترتفع الى جو دقيق من الانفعالات والصور . تلك هي الدنيا الخالدة التي لا يلحق بها ألم ولا يشوبها وضر من اوضار هذه الارض » .

اننا لم نثبت هذا المقطع لنتوقف من جديد عند غنائيته المثالية – التي تتكرر كلما دار الحديث عن الشعر او الثقافة او ... النضال القومي كما سنرى – وانما لنشير الى مدى جسامة الاحباط الذي انتاب بطلنا عندما استيقظ في صبيحة اليوم التالي ليكتشف اولا ان ليلته مع ليليان ، الرائعة كقصيدتها،

قد كلفته محفظة نقوده ، وليكتشف ثانيا ان قصيدتها المزعومة هي قصيدة مشهورة عنوانها « فطور الصباح » من ديوان مشهور عنوانه «**كلمات**» لشاعر مشهور اسمه جاك بريفير . ولو كانت ليليان اكتفت بسرقة محفظة نقوده ، لهان الامر على بطلنا . ولكن «المقلب» الذي لعبته عليه بانتحالها لنفسها شعر ذلك الشاعر المشهور أشعره ، من حيث لا يدري ولا يعي ولا يقر ، بضرب مما اسميناه بالخصاء الثقافي. وهذه الطعنة لكبرياء بطلنا الفكرية كانت كل حصيلة تجربته الاولى مع المراة الاولى في باريس .

ولم تكن التجربة الثانية مع المراة الثانية بأقل احباطا .

كان اسمها مارغريت ، وقد التقاها في باحة الفندق مصادفة، واستقدمها او استدرجها بسهولة الى غرفته ، وجردها بسهولة مماثلة من ثيابها ليلقي بها على سريره وليلقي بنفسه عليها .

لم تكن مارغريت بائعة لذة ، بل كانت طالبة لذة . واغلب الظن انها تخيلت انها واجدة لدى الفتى الشرقي ما لم تجده لدى فتيان الغرب. ولكن في اللحظة التي خيل فيها الى الفتى الشرقي ان «اللقاء الاعظم» قد تحقق وانه قد وهبها زهرة رجولته ، اذا بها «تسارع بالنهوض ثائرة الاعصاب ، متقلصة القسمات ، تتمتم كلمات لا تبين ، ولا تنم الا عن غضب مكبوت» . ولما لم يفقه بطلنا لتصرفها هذا سببا او معنى ، واقترب منها «ممتلئا عجبا ، نفرت تقول :

ـ ابتعد عني ... كلكم هكذا انتم الرجال ... انانية قذرة !

وارتدت ثيابها على عجل ، ثم فتحت باب غرفته ، وخلفته في عجب يكاد يتحول الى بلاهة» .

ومع ان ما حدث بين بطلنا وبين مارغريت لم يتعد نطاق التلميح الى نطاق التصريح ، ومع ان صديقه عدنان حاول ان يهون عليه الامر بالقول انه «نقص في التجربة لا غير» ، فليس يصعب على القارىء الفطن ان يدرك ان «نقص التجربة» ذاك هو

في حقيقته «سرعة قذف» ، وان سرعة القذف ليست دليلا على «انانية قذرة» لدى الرجل بقدر ما انها ضرب من العنة . وصحيح ان المسؤول عن هذه العنة ليس بطلنا ، وانما حرمانه الشرقي الطويل الامد ، ولكن ذلك لا يمنع ان نكتشف نوعا من التضامن بين التجربتين مع كل من مارغريت وليليان . فالعنة الرمزية ، اي الثقافية ، تتآزر مع العنة الفعلية ، اي الجنسية، لتحددا معا صورة بطلنا الشرقي كبطل مأزوم يواجه في الحاضرة المتروبولية تحديا مزدوجا ، على صعيد الثقافة وعلى صعيد الرجولة معا . واعل هذه قسمة يتفرد بها بطلنا عن سائر «الابطال» من طرازه . فلئن كان من عادة غيره من المثقفين الشرقيين المغتربين ان يردوا ـ كما رأينا ـ على التحدي الثقافي بقضبانهم ، فان بطلنا لا يملك حتى هذا العزاء : فقد فضحته تجربته مع مارغريت كرجل ، مثلما فضحته تجربته مع ليليان كمثقف .

ولكن ماذا كان رد بطلنا على ذلك الاحباط المزدوج ؟ لم يكن ردا ، بل رد فعل ، وبالتحديد رد فعل شرقي . فهو سينقل نفسه اولا من قفص الاتهام الى منصة الادعاء ، وسيشهر ثانيا سلاح «الشرف» الشرقي ليندد بليليان وبمارغريت لانهما ارتضتا بـ «الاستسلام» له منذ اللقاء الاول . انه سيتحدث ، بينه وبين نفسه طبعا ، عن «رغام» و«وحل» و«مادة قذرة» ، وسيتساءل: «اي احساس أيقظته في جسمه وفي نفسه هاتان المراتان اللتان استسلمتا له منذ اللقاء الاول ؟ هل احس لإحداهما بأية عاطفة؟ هل اهتز في قلبه لهما وتر ؟» . ولئن تكن الرسالة التي تلقاها من امه صباحا قد حذرته بالقول : «اعود فأحذرك يا بني من نساء باريس ... وقاك الله شر بنات الحرام» ، فانه سينتقم «شر انتقام» من ليليان ومرغريت باعادة تلاوة ذلك المقطع من رسالة امه ، وبتساؤله بينه وبين نفسه : أليست ليليان ومارغريت من «بنات الحرام» ؟ أليستا من «اولئك اللواتي تحذره

منهن امه ؟ ما القول في امراة تستسلم منذ اللقاء الاول ؟ اتراها من هاتيك الفتيات الشريفات ؟» .

ان «**الحي اللاتيني**» تتضمن في اكثر من موضع هجاء للمراة الشرقية ولجهلها ولخوفها من نفسها ومن جسدها ومن الرجل. لكن هذه الايديولوجيا التقدمية الظاهرة لا تصمد على محك الايديولوجيا المتخلفة الباطنة ، الخفية ، الراسخة الجذور في الوجدان الجمعي لبطلنا ، التي سرعان ما تعاود ظهورها على السطح في كل مرة يسلس فيها قياد نفسه لرد الفعل ، لا للمحاكمة العقلية الواعية .

ان المراة الشرقية الخائفة من جسدها وعلى جسدها لا تصمد للمقارنة ، في محاكمات بطلنا العقلية الواعية ، مع المراة الغربية المالكة لزمام نفسها وجسدها وحريتها ، التي تفتح بحضورها الآفاق ولا تكبت امكانياتها او امكانيات الرجل . ولكن عندما يفلت من بطلنا زمام نفسه وتتحكم في احاسيسه وافكاره وتصرفاته ردود الفعل — وردود الفعل تصدر عن اللاشعور وتكشف عنه — تنقلب الآية وتتبوا المراة الشرقية باسم **الشرف الجنسي** — وهو قيمة شرقية نمطية — مكانة لا ترقى الى مثلها بتاتا المراة الغربية . وفي هذه الحال لا يكتفي بطلنا بأن ينسب الى الفتيات الشرقيات امتياز كونهن «فتيات شريفات» ، بل يذهب الى حد ايثار حرمانهن على عطاء المراة الغربية: «الست ترى الحرمان الذي عشت منهن فيه خيرا من هذا العطاء الذي تعيش فيه نساء باريس ؟» ؛ بل ان الحرمان نفسه يتبدل اسمه ليغدو «حس الطهارة الشرقية» .

ان الصفحة الاولى من «**الحي اللاتيني**» تنفتح على بطلنا وهو يشير بتحية الوداع لاهله من على ظهر السفينة التي ستقله الى باريس . وبرمزية شبه سافرة ، يفلت المنديل من بين اصابعه ويتهادى حتى يستقر على الماء . انه ماضيه الذي تبتلعه الامواج. لكن هل صحيح ان بطلنا قطع كل آصرة بماضيه ؟ هل صحيح

ان حياة جديدة قد بداها منذ ان سقط منه ذلك المنديل ؟ هذا ما يؤكده بلسان عقله الواعي . لكن ردود فعله ، الصادرة بالاولى عن عقله الباطن ، لا تدع مجالا للشك في ان العقلية التي حملها معه الى الغرب هي عقلية «شرقية» ، وبعبارة اوضح وادق ، عقلية تكونت بصورة شبه نهائية في ظل مجتمع شرقي ، ابوي ، حنبلي ، يضع الشرف الجنسي في راس قيمه ، ويربط هذا الشرف ربطا لا فكاك له بغشاء البكارة لدى المراة ، ويعفي في الوقت نفسه الرجل من قيوده ، لانه ليس للرجل بكارة يخشى عليها من التمزق . ولأن حركة سقوط المنديل هي محض حركة رمزية ، ولأن بطلنا مشدود في الواقع بألف خيط خفي الى ماضيه والى ايديولوجيا ماضيه ، فانه لا يني يتحدث ، على امتداد صفحات «**الحي اللاتيني**» ، بازدراء واستهانة عن المراة الغربية التي تقبل بـ «الاستسلام» للرجل قبل ليلة الزواج الشرعي . بل ان استخدامه باستمرار لتعبير «الاستسلام» في وصف العلاقة الجنسية الاولى للمراة بالرجل يكفي بحد ذاته للتدليل على مدى الاهمية التي يعلقها على غشاء البكارة ، وعلى مدى التشويه الشرقي الذي يغلف تصوراته عن فعل الحب وعن العلاقة الجنسية بين الرجل والمراة .

ان بطلنا يتوهم انه مدرك ذروة التحرر من ماضيه ومن ايديولوجيا ماضيه في كل مرة يحمل فيها على المراة الشرقية التي لا تخرج من خدر اختفائها الا «لتزيد الحرمان حرمانا» ، والتي لا تنظر الى الرجل الا «وعيناها طافحتان بالخوف منه» ، والتي ان تعلمت تقديس جسدها فانما «تقديس خوف وحذر» . ولكن هذا الهجاء لا يفلح ابدا في الغوص الى الاعماق . وحسبنا ان نكشط عن بطلنا تلك القشرة التقدمية حتى يطل علينا من تحت الجلد الرجل الشرقي الذي يضع غشاء البكارة فوق القيم جميعا والذي لا يستطيع ان ينسى ان الفتاة الشرقية تبقى على الرغم من مساوئها جميعا «فتاة شريفة» ، بينما لا تزن جميع

فضائل المرأة الغربية وزن ذبابة ما دامت لا تملك «حس الطهارة الشرقية» ولا ترهن وجودها كله بغشـــاء البكارة والشرف الجنسي .

ان بطلنا يرتدي ، على طريقة طاقية الاخفاء ، حلة كاهن او جبة شيخ ، ولا يفلح ، مهما أوتي من ارادة طيبة، في ان يخلعها. انه على استعداد لان يغفر الخطايا جميعا الا واحدة : خطيئـــة «الزلة الاولى» . ان «**الحي اللاتيني**» ترسم للبطلة المؤنثة فيها ، جانين مونترو ، صورة هي آية في النبل . ومع ذلك فان جانين مونترو ملوثة بدنس خطيئة أصلية لا غفران لها : فهي «لم تكن بكرا» حين عرفها بطلنا ، انما سبق لها حين «كانت مخطوبة» ان «سلمت جسدها الى خطيبها» في «ساعة من ساعات الضعـف البشري» .

ان الشرق المتأخر ، الابوي ، التقليدي ، الحنبلي ، يكمن كله في هذه العبارات القليلة . فأنبل رسالة للمرأة ان تبقى «بكرا» ، وحرام عليها ان «تسلم» جسدها الا لبعلها في الشرع ، ولا يجوز لها ان «تسلمه» حتى لخطيبها . وعبارة «تسليم» بالذات تنطق نطقا مبينا بأن جسد المرأة بضاعة ، او بالاحرى وديعة يجب ان تصل الى صاحبها ، اي الزوج في الشرع ، سالمة سليمة . واذا كان لا بد من البحث عن ظروف تخفيفية لتلك الخطيئة التي لا تغتفر ، فمن الواجب البحث عنها في «الضعف البشري» ، ذلك المصطلح الذي يحتل مكانة الصدارة في قاموس الحنابلة ورجال الدين في كل زمان ومكان .

انها ايديولوجيا معادية للانسان بكل تأكيد تلك التي تحط فعل الحب ، الذي به وفيه يكون الانسان انسانا ، الى مجرد تعبير عن «الضعف البشري» . ولكنها على الاخص ايديولوجيـا معادية للمرأة تلك التي تحاسبها بصرامة على ما لا تحاسب عليه الرجل ، والتي تبيح له ما تحرمه عليها . وبالفعل ، ان بطـل «**الحي اللاتيني**» ، الذي لم يغفر قط لجانين مونترو انها «لـم

تكن بكرا» حين عرفها ، لا يعن له في بال ان يتساءل : هل كان بدوره «بكرا» حين عرفها ؟ أولم يعرف قبلها ليليان ومارغريت ؟ وقبل ليليان ومارغريت ؟ الم يعرف المرأة في شرقه بائعة لذة تعطيه «جسدا فيه برودة الثلج» مقرونا ب «الغربة الروحيـــة» وب «الاشمئزاز والغثيان» ؟ بل الا يقر بأنه قد عرف ، تحت وقر الحرمان ، «الشذوذ» و«الحب المنحرف» ؟ لكن مغفورة للرجل خطاياه مهما كثرت ، اولا لانه رجل ، وثانيا لان خطايا الرجل ما هي بخطايا ما دام رجلا . اما خطيئة المرأة ، فوصمة ابدية على جبينها ، لا تمحى ، حتى ولو لم تكن في حقيقتها خطيئة ، وانما فعل حب ، هو من بين سائر افعال الانسان اكثرها نبلا واعظمها تعبيرا عن انسانية الكائن الانساني .

بديهي اننا لا ننكر على بطل «**الحي اللاتيني**» كل نزوع تقدمي. فموقفه من كثير من التقاليد الشرقية موقف نقدي بوجه عام . لكن تقدميته لها حدودها ، او هي بالاحرى محدودة . وحدودها هي ما يمكن ان نسميه بالاخلاق «اليوهبية» (1) . انه يريـد ويجاهر بأنه يريد ان تكون المرأة الشرقية امرأة متحررة . لكنه يشق عليه ان يتصور هذا التحرر وقد تجاوز غشاء البكارة . والامر ليس بيده ، ولا حيلة له فيه ، ولا قبل له به . بل انه فوق وعيه وارادته . وكأن ما به ضرب من الفصام الايديولوجي، اذ تتجاذبه ايديولوجيتان : واحدة متقدمة ومكتسبة ، واخرى متوارثة وسلفية . وبديهي ان الثانية ارسخ جذورا من الاولى وأبعد غورا في النفس واللاشعور ، فرديا وجمعيا معا ، وهي تهتبل كل فرصة تسنح لتتظاهر ولتعلن عن نفسها ولتستعيـد مواقع كانت الايديولوجيا المكتسبة قد طردتها منها .

---

1 ـ نسبة الى يوسف وهبي صاحب القول المشهور : شرف البنت مثل عود الكبريت ، لا يولع الا لمرة واحدة .

ان هذه الثنائية الايديولوجية توجه دفة الاحداث في **«الحي اللاتيني»** في كثير من الاحيان في عكس الوجهة التي كان يفترض ان تسير فيها . ف **«الحي اللاتيني»** التي تريد نفسها ، كما يدل مشهد سقوط المنديل في مستهلها ، تحررا من الماضي السلبي والمنغلق ، لا تفلح الا في ان تكون قصة سقوط المستقبل المصبو اليه بين براثن ذلك الماضي . و**«الحي اللاتيني»** ، التي تريد ان تؤرخ ليقظة وعي ، لا تفلح الا في ان تكون قصة اللاوعي الذي يغلب الوعي ويجندله. وبكلمة واحدة، ان **«الحي اللاتيني»** التي تريد ، كما تشير آخر جملة فيها (١) ، ان تكون قصة لبداية ، لا تفلح بوجه عام الا في ان تكون قصة عودة الى النهاية. ولا غرو من وجهة النظر هذه ان تنتهي **«الحي اللاتيني»** بالمشهد ذاته الذي بدأت به : سفينة وشاطىء ، ولكن في اتجاه معكوس، فالسفينة تدنو بدلا من ان تنأى .

لقد تناولنا حتى الان بطل **«الحي اللاتيني»** كبطل **شرقي** ؛ واذا ما تناولناه من الان فصاعدا كبطل **فرد** فسوف نلاحظ ان فرديته تتضامن على نحو مثير للعجب مع شرقيته لتستكمل صورة انسان تسيِّره بنيته النفسية التحتية في عكس الاتجاه الذي تشرئب اليه بنيته النفسية الفوقية .

لقد رأينا ان بطلنا ، كشرقي ، لم يهرب من شرقه الى باريس الا لاشتهار هذه الاخيرة بأنها عاصمة المرأة او « عاصمة حمراء» على حد تعبير بطلنا بالذات . ولكن بطلنا كفرد قدم الى باريس بحثا عن هوية ، اذا جاز التعبير . وهو يقول لنا ذلك بصراحة حين افلت من بين اصابعه «المنديل» : «للمرة الاولى منذ بدأ يعي ، شعر بقوة هذه الارادة التي تعصف بوجوده في ان يولد من جديد . انه يريد ان ينسى حداثته واصحابه ، وبضع

١ ـ «الآن نبدأ يا امي ...» .

فتيات عبرن حياته بغموض ، ليبدأ من اول الطريق ، انسانا جديدا ، يستلهم الحياة شخصية جديدة» .

في شرقه وفي ماضيه ، ما كان يتمثل نفسه الا سلبا : «شيئا فارغا يعوزه الامتلاء والكثافة ، صدفة جوفاء ملقاة على رمل شاطىء ، عودا فارغا من القش تتقاذفه ، بلا هوادة ، مياه نهر صاخب» .

لكن لا يجوز لصورة هذا «الفراغ» ان تحجب عن انظارنا القدر ــ ولو المحدود ــ من الغرور الذي يملأ نفس صاحبها . فلئن كان يريد ان يبدأ حياة جديدة ، فلكي يضع حدا لحياته القديمة ؛ ولئن كان يريد ان يضع حدا لحياته القديمة فلأنها كانت تشعره ، اذا ما وضع «نفسه في موضعها من حياة مجتمعه» ، بأنه «شيء لا قيمة له ، بل لا شيء» .

ان نقمته على حياته القديمة لا ترجع الى «فراغها» بقدر ما ترجع الى ان ذلك «الفراغ» ما كان يحظى بالتقدير المتوقع : «ما الذي ابغيه في حياتي هذه الجديدة؟ لا ، لا، تلك قضية اخرى. الذي تريده الان هو ان تضع حدا لحياتك القديمة ، فأي شأن هو شأنك في هذه الحياة ، وأية قيمة كانت لك في وطنك وقومك ومجتمعك ؟» .

ولئن طلب حياته الجديدة في الغرب ، فهذا لان «اطار الحياة» في شرقه كان «اضيق» من ان يتسع للتجارب التي تطلبها نفسه .

نحن اذن امام نوع غريب من «الفراغ» : فراغ «ممتلىء» اعجابا وعجبا بالذات ، فراغ نرجسي يضيع فيه العالم ولا يضيع في العالم .

ولقد كانت الايام الاولى والاسابيع الاولى في باريس مريرة للغاية وثقيلة الوطأة على النفس ، على وجه التحديد لان ذلك «الفراغ» لم يجد فراغا يملؤه ، ولانه اينما سار وكيفما تحرك ظل

رازحا تحت وقر الاحساس بأنه فائض عن الحاجة وبأنه محشور في عالم لا مكان له فيه .

ان **«الحي اللاتيني»** تتوزع الى ثلاثة اقسام . والقسم الاول – اكثر من ثلث الروايه – مخصص برمته تقريبا لرصد خيبات الامل المتتالية التي انتابت بطلنا وهو ينوء تحت وطأة الاحساس، اينما نقّل الخطو ، بأنه فائض عن الحاجة في عالم مصمت ، كتيم ، مليء ، مكتفٍ بذاته .

السهرة الاولى في مقهى باريسي في اول ليلة له في باريس تعطي ذلك القسم الاول من الرواية نبرته . فأمام نصف كأس من البيرة جلس بطلنا يرقب في صمت وجمود وتجهم وحسد «صخب الشبيبة الضاحكة الهازجة المثرثرة» و«البهجة الجذلة التي تنفر من عيون الشبان والفتيات» اللاهين من حوله عن كل ما حولهم ، وعنه بعينه وعن وجوده في المقام الاول .

والسهرة التالية في منزل صديق بيروتي له مقيم في باريس لم تكن اكثر توفيقا من الاولى ، بل كانت مناسبة اخرى ليكتشف بمرارة لا توصف انه لا مكان له في عالم لا حاجة به الى ان يضاف اليه شيء . كانوا في السهرة «خمس فتيات لخمسة شبان» ، وكان بينهم «كاليتيم» ، وما كان حبورهم وضحكهم ولهوهم وانصراف كل واحد منهم الى فتاته الا ليحاصره بالاحساس الموجع نفسه : «دخيل ثقيل الظل» . ولهذا آثر ، و«في حلقه غصة» ، ان ينجو بنفسه : «انسل سريعا خفيف الخطو ، حتى اذا بلغ الباب شقه على مهل ، ثم رده خلفه ، دون ان يحكم إقفاله ، وابتلعته الطريق» . وهتف بعناد وهو في صحراء وحدته ولا حاجة العالم اليه : «سأعود الى غرفتي واظل وحدي . اريد ان اظل وحدي . وحدي» .

ان عالما ليست به حاجة اليك مذلة . لكن هذه المذلة لا تجابه بالوحدة . الوحدة صيحة تمرد وقنوط ، وليست حلا ولا ردا ولا ثأرا لكرامة . فالحل والرد والثأر لا يكون الا باقتحام العالم

وفرض الذات عليه . ولقد كانت التجربة مع «فتاة السينما» اول محاولة اقتحام من ذلك القبيل . ولقد بدا لوهلة اولى انها نجحت . بيد انها لم تنجح – ظاهرا ومؤقتا – الا لتورث بطلنا مذلة تهون امامها جميع المذلات الاخرى : مذلة الشفقة . فقد كانت تلك الليلة التي جس فيها يدها في الظلام ودس بين أصابعها الورقة التي يواعدها فيها على اللقاء في اليوم التالي ، الليلة الوحيدة التي عرف فيها النوم الهنيء سبيلا الى اجفانه منذ ان وطئت قدماه باريس . بيد ان شعوره بالمسكنة والهوان كان لا يطاق في اليوم التالي حين انتظر عبثا وصولها الى «الموعد المضروب» . فبعد طول انتظار غادر المكان «بخطوات ميتة» ، وعلى شفتيه «ابتسامة بلهاء ما لبثت ان تحولت الى كزازة في وجهه وحنق في صدره» . ولم يكن امامه مهرب من ان يطرح على نفسه السؤال : لماذا اذن ؟ «لماذا اعطته يدها في السينما ؛ ولماذا تركته يلامس ساقها ، ولماذا اخذت منه البطاقة ؟» . وعلى طريقة العصابيين جميعا ، الذين ينتقلون بسهولة بين قطبين متعارضين : ثقة مفرطة بالنفس الى حد العجرفة وريبة مسرفة بالنفس الى حد المسكنة ، لا يجد لجميع تلك الاسئلة سوى جواب واحد : الشفقة . فعلت ما فعلت ، او بالاحرى سمحت له بأن يفعل ما فعل لانها اشفقت عليه : «لا ريب في انها شعرت بأن هذا الذي الى يمينها شاب مسكين ، شرقي جوعان ، سلخ كثيرا من ايامه في الكبت والحرمان ... فما يضيرها ان تحنو عليك وتكلأك بعطفها ساعة من زمن ؟ أليست تؤدي بذلك خدمة لك ، بل للانسانية المعذبة التي تعيش في جلدك ؟» .

وغمرته موجة من ذل ما لبثت ان انقلبت ، بالسرعة التي عودنا عليها العصابيون ، الى نقيضها : «تابع سيره ذليلا مقتنعا . ثم توقف فجأة حانقا ثائرا : لا ، لست بحاجة الى شفقة احد . انني اقوى من الشفقة ، وإني لأهزأ بها . انا انسان سوي ،

ارفض قبل كل شيء اناكون موضع شفقةاو رثاء، ولست بحاجة الى ان يتصدق احد علي بعاطفة» .

وهنا بالتحديد تتضامن فرديته مع شرقيته لتعكس المعادلة مرة اخرى ولتتيح له ، بعد ما بدا منه من صغار نفس وهوان ، ان يركب مركب التعالي : ففتاة السينما تبقى فتاة غربية ، والفتاة الغربية غير جديرة بالاحترام لاسباب سبق ذكرها : «لماذا ؟ الأن فتاة اخلفت موعدها ، ينبغي ان اخضع لهذا الشعور اليائس ؟ وهل هن جديرات بالاحترام ، كل اولئك الفتيات الفرنسيات اللواتي يسقن هذه الحياة العابثة الفارغة ؟» .

لكن لا التعالي يكفي ، ولا الازدراء . فصفعة الذل لا تمحى بالفكر ، وانما بالفعل . ومن هنا كان التصميم على الانتقام ، وعلى الطريقة الشرقية ، اي طريقة الرجل الذي يستهلك المراة كموضوع جنسي ثم يلفظها ، او بالاحرى يلفظ البقية الباقية منها : «ان قصارى ما ينبغي له ان يفعل هو ان يأخذها بين يديه ، فيعصرها ويعصرها ويمتص كل حلاوتها ، ثم يلفظها كما تلفظ النواة . وسيرى بعد ذلك ، وسيشعر شعورا لا تردد فيه بانها هي المسكينة التي تستحق الشفقة والعطف !» .

ولعله لا يكفي ان نصف مشروع الانتقام هذا بأنه شرقي ، بل ينبغي ان نضيف انه يشف في تصميمه بالذات عن عقلية شرقية. فشرقية هي العقلية التي تتصور ان العلاقة الجنسية هي على الدوام مكسب للرجل وخسارة للمراة ، وشرقية هي العقلية التي تتصور على الدوام الرجل في دور النحلة والمراة في دور الزهرة، وشرقية اخيرا هي العقلية التي تتصور ان العلاقة الجنسية بين الرجل والمراة ليست علاقة مشاركة وعطاء متبادل وتفتح مشترك ، وانما علاقة استهلاك يؤوب منها الرجل بالامتلاء وتؤوب منها المراة بالخواء ، تماما كما في العلاقة التي تقوم بين المستعمِر والمستعمَر او المركز والمحيط بخصوص المواد الاولية.

ولكن من ستكون المراة التي سيوضع مشروع الانتقام ذاك موضع التنفيذ في شخصها ؟

انها بالتأكيد لن تكون مارغريت : فهي تنتمي على ما يبدو ، ومن دون ان يفهم بطلنا ذلك (١) ، الى «جبهة الرفض النسوية» التي تنكر على الرجال ، اول ما تنكر انانيتهم ، اي عقليتهم الابوية التي تصور لهم المراة مصدر لذة للرجل وتنسيهم ان الرجل هو ايضا ، وبالتساوي ، مصدر لذة للمراة .

كما انها لن تكون ليليان . فليليان لاعبة أمهر منه ، وعلى يدها ذاق ذلا مثلثا : ضحكت من «رجولته» اولا لانه ما «فاز» بها الا بعد ان «تنازل» له عنها صديقه ؛ وضحكت من ثقافته ثانيا بتمريرها عليه انتحالها لواحدة من اشهر قصائد جاك بريفير، وضحكت عليه ثالثا بسرقتها محفظة نقوده .

ولكنها ستكون جانين مونترو ، ليس لصفاتها «المادية» فحسب ، ليس لانها في جمالها «باهرة ساحرة» فحسب ، ليس لان لها — حسب الطراز الذي بات معلوما لدينا — «وجها ابيض وشعرا اشقر ، ثم عينين زرقاوين صافيتين» ، ليس لكل ذلك فحسب ، وانما ايضا ، وفي المقام الاول ، لصفاتها «الروحية»: فجانين مونترو اسم مرادف للنبل والنقاء والرهافة . والحال ان النبل والنقاء والرهافة كانت ، منذ ان وجد فن الانتقام ، دعوة الى ان تكون موضوعه ، تماما كما ان الصفحة الناصعة البياض دعوة الى تسويدها وإغراء بتلويثها .

يقر بطلنا بنفسه ان اول ما جذبه الى جانين مونترو واشعره بأنه مقبل معها «على عهد جديد من حياته» هو «صفاء نفسها ونقاء سريرتها» ، وأن ما «شد اليها وثاقه انما هو هذا الارهاف

---

١ — ودليلنا على انه لم يفهم كونه قد قابل قيامها عنه ونفورها منه «في غمرة اللقاء الاعظم» ب «عجب يكاد يتحول الى بلاهة» .

في الشعور ، والحضور في الفكر» وتفوقها عليه «في سرعة ادراكها واصدارها للدقيق من لمعات الذهن والحاد من شرارات الشعور» . وفي الواقع ، كان نبلها يجذبه اليها كما تجذب الضحية الجلاد . وكانت في بعض مواقفها النبيلة تشعره بأنه «يتضاءل ، يتضاءل ، حتى يصبح حشرة ، ذبابة قذرة» .

ولم تكن جانين مونترو متفوقة عليه في الاحاسيس وارهاف الشعور فحسب ، بل في مضمار الفن ايضا . وقد تمت له على يدها في هذا المضمار عملية مثاقفة حقيقية . عن ذلك يقول بالحرف الواحد :

«اقترحت عليه جانين يوما ان يزورا بعد ظهر يوم الاحد متحف رودان الدائم . وهناك اكتشف انها فتاة ذات ثقافة فنية ، وانها تتذوق الاثر تذوقا مرهفا . وكان يدرك هو انه مقبل في ذلك على امر شاق ، شأنه في ذلك شأن كل شرقي تعوزه الثقافة الفنية غالبا . على انه ايقن منذ ذلكاليوم ان الذوق الفني انما يكتسب بالعلم والممارسة والصبر ، ولا يخلق مصنوعا في النفس ، كما ايقن ان بوسعه ان «يتعلم» التذوق ، فيقف مليا امام الخطوط والحنايا ويرتشف الاضواء والظلال، ويكتشف سر الروعة في لوحة غامضة ، او تفجر الحياة من ضربة ازميل في تمثال . ثم فهم ان عليه ان يصابر طويلا ليسيغ الموسيقى الكلاسيكية ويستعذبها ، ويعيش منها في ساعات هنيئة . ولكنه ظل مؤمنا بأن المسرح كان يوفر له من المتعة الفكرية حظا لا تبلغه في نفسه سائر الفنون ...» .

وليس من العسير ان نحدس بالاثر الذي احدثه وجودها في وجوده . فقد بارحه لاول مرة شعوره بأنه عود قش فارغ تتقاذفه الامواج ، واحس ان «كوى كثيرة تتفتح له من عالمها على عوالم كثيرة» ، وان حضورها «يوتر احاسيسه كلها ، وقد كانت أشبه بالارض الموات ، ويبث الروح في عروق نفسه فتستكمل ابعادها جميعا » .

ولكن بم قابل بطلنا كل هذا العطاء الثر ؟

انه يصارحنا ، في ما يصارحنا ، بأنه عاش «اشهرا طوالا مع ماتيو بطل «دروب الحرية» ، وفي سحر «نظريات سارتر في المسؤولية والحرية» . والحال انه ، في موقفه من جانين مونترو، اختار ان يكون ما كان ماتيو يكره اشد الكره ان يكونه : نذلا !

وحتى نفهم مدى نذالته ومدى بشاعتها ينبغي ان نتذكر ان تجربة جانين مع خطيبها السابق هنري كانت قد زعزعت ثقتها بالانسان او ، بتعبير ادق ، بالرجل . وحتى يؤتي مشروع الانتقام ثماره كاملة ، كان لا بد اولا من ان يرد بطلنا الى جانين ثقتها بالانسان وبالرجل . وقد افلح في ذلك الى حد انها ارتضت ، وهي التي كانت قد اختارت الشك موقفا شبه نهائي ، انتسلس له قيادها ، وان «تسلك من غير تردد الطريق الذي يختاره لها»، وان تقول له : «لقد طبعتني بطابعك ، وسأظل ابدا اسيرة قيودك . ان مصيري تقرر منذ رايتك . لم تبق لي ارادة ، وسأجري مع الزمن كما سيتقاذفني الزمن» . بل انها تذهب الى ابعد من ذلك ، فترتضي طائعة مختارة ان تلعب دور العاشقة الشرقية : «سأصارح حبيبي العربي بأني سأحبه كما تحب المراة الرجل في الشرق ، لا تطلب مقابلا ، ولا تنتظر عوضا . ولا ادري اين قرات هذا ، ولكني اعتقد انه الحب الصحيح ، لانه التفاني كله والاخلاص ...» .

صحيح ان هذا الكلام لا يبدو مشاكلا للواقع ولما جبلت عليه جانين من انفة وعزة نفس ، وصحيح انه قابل للتفسير على انه محض دليل آخر على نرجسية «الحبيب العربي» — وهي نرجسية اخطبوطية تبتلع كل شيء — ولكننا لا نملك خيارا في الا نحمل اعتراف جانين على محمل الصدق ما دامت جانين شخصية روائية لا وجود لها الا في الكلمات وبها .

وعلى وجه التحديد لان عطاء جانين كان كبيرا وثقتها ب «الحبيب العربي» مطلقة ، تأخذ نذالة هذا الاخير شكلا هو من

البشاعة في منتهاها : فهو لن يطعنها الا في موضع جرحها القديم ، اي ثقتها في الانسان ، ولن يطعنها فيه الا بعد ان يتحقق من برئها منه . ومعروف ، منذ ان وجد فن الانتقام ، ان نكأ الجراح البارئة هو في التشفي آية الآيات .

ان مشروع الانتقام ذاك لم يعلن عن نفسه ولم يظهر الى حيز الوجود الا ابتداء من اللحظة التي رهنت فيها جانين مصيرها كله بين يديه وتحول حبها «الى استسلام وانقياد وخضوع» . وفي تلك اللحظة المحددة تصورها «الحبيب العربي»وهي تبدأ مسيرة السقوط من سامق سموها : «لقد تمثلها في تلك اللحظة صخرة كبيرة تتدحرج في منحدر من الارض ، لا يقودها غير خط الانحدار ، حتى تبلغ قعر الوادي» . وتلك سمة اخرى للانتقام مرفوعا الى مرتبة الفن : ان تتسارع وتيرة السقوط ، حال بدئه ، وفق قانون حديدي ، جبري ، لا يملك لا الجلاد ولا الضحية ان يتدخلا لإبطال مفعوله .

ومعروف ، بالجبرية ذاتها ، ماذا ينتظر الصخرة ، المتدحرجة من شاهق ، في قعر الوادي : ان تتحطم وتتناثر شظايا . ولكن هذه الصورة ليست الا محض رمز . اما في الواقع ، فان جانين هي التي ستسقط . فماذا يمكن ان ينتظرها في قعر الوادي ، في مخيلة منتقم شرقي ؟ ان الجواب سهل ومتوقع : ينتظرها مصير الساقطات جميعا : فتاة ضائعة . وفي الحقيقة ، انها هي التي تنبأت بمصيرها ونطقت بالعبارة من دون ان تنتبه لازدواجية معناها . فقد سارها ذات يوم بعزمه على قضاء فصل الصيف في بيروت ، فقالت له ببردة فعل فطرية :

— انك ذاهب اذن ، غائب عني ... اية فتاة ضائعة سأكون !

وحتى نفهم كل تداعيات الافكار التي اعتملت في رأسه ، بمجرد ان نطقت بتلك العبارة ، يجب ان نوضح ان «فتاة ضائعة» «fille perdue» تعني بالفرنسية مومسا . وبديهي ان جانين مونترو ما كانت تقصد بما قالته انها ستصير مومسا ، بل كانت

تعني بالضياع معناه الحقيقي ، غير المجازي ، بمعنى ان غيابه عنها سيحدث في نفسها ، هي التي أسلست قيادها له ، فراغا لن تعرف كيف تملؤه . لكن «الحبيب العربي» ، مصمم مشروع الانتقام الشرقي ، يقفز بذهنه على الفور الى المعنى المجازي لعبارتها ، وتتداعى للحال الافكار التالية في رأسه :

«انتهى الامر ، وانفقأت الدملة . تلك هي الكلمة التي كان يترقبها منذ اسابيع ، يترقبها ويخشاها ، منذ تحول حب جانين الى استسلام وانقياد وخضوع ! (fille perdue) وددت ان اسحق وجهكِ قبل أن تنطقي بها . ضائعة ، كلمة لا يقولها الا من يحلم بالضياع ، من ينشد الضياع .

«ونفرت الى ذهنه ، مرة اخرى ، تلك الصخرة التي يقودها خط المنحدر ، حتى اذا بلغت قعر الوادي ، فتحطمت وتطايرت شظايا ، لم تكن الا هذه الفتاة ، هذه الفتاة الضائعة ، جانين».

صحيح ان «المنتقم الشرقي» لا يفصح في اي مكان عن المشروع الذي عقد عليه العزم ، وصحيح انه يغسل يديه على طريقة بيلاطس البنطي ويتوعد جانين بينه وبين نفسه بسحق وجهها ويحملها التبعة كاملة («كلمة لا يقولها الا من يحلم بالضياع، من ينشد الضياع») ؛ لكنه يقر بالمقابل بأن تلك الكلمة «كان يترقبها منذ اسابيع» . وهذا الاقرار يقطع ، كجهيزة ، قول كل خطيب . فقبل اسابيع ، بل قبل ايام ، بل قبل ساعات ، كانت جانين تعيش في غمرة سعادة مطلقة وفي غمرة ثقة مطلقة بنفسها وبحبيبها العربي وبالمستقبل ، لا يخامرها ظل من شك في ما يدبر لها في الخفاء ، ولا يدور لها في خلد من قريب أو بعيد ان المصير الذي ينتظرها هو مصير «فتاة ضائعة» . ولئن اتهمها «الحبيب العربي في دخيلة نفسه بأنها ما نطقت بتلك الكلمة الا لانها «تحلم بالضياع» و«تنشد الضياع» ، فاننا نستطيع بدورنا ان نقول انه ما فسر تلك الكلمة ذلك التفسير الا لانه كان يحلم لها بالضياع وينشد لها ويصمم لها مصير «الفتاة الضائعة» .

واستعماله في تداعي افكاره لصورة «الدملة» التي «انفقأت» دليل آخر على ما نذهب اليه . فالدملة لا تنفقىء الا اذا كانت تعتمل منذ زمن . وبديهي انها ما كانت تعتمل في ذهن جانين، وانما في ذهنه . فهو من كان ينتظر «منذ اسابيع» لحظة انفقائها ، في حين ان جانين فوجئت بحديث السفر مفاجأة تامة .

ودليل آخر واخير على ما نذهب اليه . ففي اليوم التالي ، وفي سهرة الوداع قبل سفر «الحبيب العربي» لقضاء اجازة الصيف في بيروت ، يلتقي بطلا **«الحي اللاتيني»** ، وهما في طريقهما الى مطعم الكوبول ، يلتقيان بدون اي مبرر فني من داخل منطق الرواية بـ «فتاة رصيف» ، وذلك تجسيدا ، بتدخل خارجي عن مسار الرواية ، لمستقبل «الفتاة الضائعة» :

«قبل ان يبلغا مدخل المترو ، ألمت بهما امرأة طويلة جميلة، يشيع منها جو عطري حاد . ونظر الى جانين ، فألفاها تتابعها ببصرها . وابتعدت عنهما «فتاة الرصيف» في مشيتها المتهاوية، لا تزال تجر خلفها موكب العطر والاناقة والجمال» .

فلماذا ؟ لماذا يستوقفهما ، في ليلة الوداع تحديدا ، مشهد «فتاة رصيف» ، مع انه مشهد مألوف في شوارع باريس ليلا ، ومع انه لم يسبق ان استرعى انتباههما على مدى شهور طويلة؟ لماذا ؟ لان السوسة تنخر في خشبها ، ولأن الدملة ما تزال تعتمل ، ولأن هناك مخططا مسبقا فرضه مشروع الانتقام السري ، غير المجاهر به .

ان كل الوقائع التي تتوالى في سهرة الوداع عينها تلك تتضافر بتراص وإلحاح لتقدم جميع الموحيات المطلوبة ، وكأنها ارهاصات حاسة سادسة ، بأن جانين آلت ، بعد اعتصار حلاوتها ، الى نواة ، مستقبلها الوحيد ان تلفظ .

فجانين ، التي كان فيما مضى يشعر «بالفخر والاعتزاز» اذ يراقصها في المحافل العامة واذ يرقب انظار الساهرين «تلتفت

اليهما وتتابعهما بهم لا يتنزه عن الغيرة» ، جانين تلك ، وفي سهرة الوداع تلك ، تصبح له ، بعد ان اثبتت انها «سريعة السكر» ، مصدر خجل وشعور بالاختناق . ولا غرو ، فليس اكره منظرا من النواة بعد لوكها في الفم وتعريتها من كسائها وامتصاص ما كان في ثمرتها من رحيق :

«كان ينبغي ان تمنعها من فتح زجاجة الشمبانيا الكبيرة الثانية . اترى كيف انها تتهادى الان ، فتكاد تسقط لولا ان تسندها بذراعك ؟ ولكنها الحت إلحاحا شديدا ، وهل كان بوسعي ان امنع عنها الكأس وقد انفلتت عقدة لسانها ، فبدات انظار الناس تتجه الينا ؟ وما كنت اظن اخيرا انها سريعة السكر.

«وقد احس انه يكاد يذوب خجلا اذ كان يراقصها . لقد كان الكثيرون يومئون اليهما ضاحكين ... فشعر بضيق يأخذ بخناقه . وزادته كثافة الجو اختناقا » .

وكأنه ما كفى جانين ان تجرد من غلاف جمالها وبهائها وان تنكشف للانظار في عريها الدودي ، بل كان من الضروري ايضا ان تتمرغ في وحل انحطاطها الى أعمق اعماقها وان تتجرد حتى من القشرة التي تستر نتن احشائها ، فتتقيأ بكل ما في القيء من قوة رمز مادية : «وان هي الا لحظة حتى انقصفت على وسطها ، ثم اذا بها تقيء قيئا كثيرا في جانب الشارع . واحس برشاش القيء على وجهه ويديه» .

وفي تلك الليلة المشهودة ايضا «لم ينم الا غرارا» . فقد قرن ، بتشفي المنتقم الكبير ، الذي يعرف ما ينتظر ضحيته في قعر الوادي ، قرن الصورتين والرائحتين : فتاة الرصيف وجانين ، عطر الاولى وقيء الثانية :

«في اثناء سهاده ، كانت تفعم انفه ، لحظة بعد لحظة ، رائحة عطر ينسحب على ذيل ثوب انيق اسود ، يتخطر به جسم ممشوق في شارع الاوبرا ، وما تلبث ان تختلط بهذا العطر رائحة قيء ، قذفته من جوفها فتاة كانت تتشبث بذراعه في شارع

مونبارناس» .

لقد تقدم القول ان للسقوط قانونا حديديا ، جبريا . وكل التدخل الانساني المطلوب لتشغيل اواليته هو الدفعة الاولى للصخرة بعد وضعها في قمة المنحدر . ولقد ترك بطلنا فتاته في باريس وهي في راس خط الانحدار ، ومن بيروت سيبادر الى دفعها تلك الدفعة التي ستقودها ، بحتمية قوانين الفيزياء ، الى مصيرها النهائي .

ولكن لا بد اولا ان تتهيأ الفرصة لذلك . ولقد سنحت له الفرصة حين وردته منها ، بعد اسابيع من مبارحته باريس ، رسالة تخبره فيها ان الطبيب ابلغها بأنها ستصبح أما ، وتستشيره في القرار الذي ينبغي ان تتخذه بصدد ثمرة حبهما: اتحتفظ بها أم تلجأ الى الاجهاض ؟

ومع انه كان بوسعه ، بكل بساطة ، ان يختار بين الحلين — وقد كان كلاهما ممكنا ، وحتى مقبولا — الا انه اهتبل السانحة ليدلل على نذالة منقطعة النظير وليدفع بجانين في الوقت نفسه تلك الدفعة المنتظرة الى الهاوية .

وهنا تتضامن من جديد فرديته وشرقيته ، ويتضافر صوته وصوت امه — رمز الشرق العتيق — لتسجيل المحاكمات العقلية التالية :

انه لا يستطيع ان يطلب اليها الاحتفاظ بثمرة حبهما ، لانه لو فعل يكون قد ألزم نفسه بالزواج منها . والحال انه لا يستطيع الزواج منها . فهي — اولا — «لم تكن بكرا» حين عرفها، والحال انه ليس لشرقي ان يتزوج من فتاة ثيب . وهي — ثانيا — مضطرة ان «تعمل في مخزن» كي «تكسب عيشها» . والحال ان ذلك سبة ، و«اية سبة» ، في الشرق ! اذ «عندنا فتيات يشتغلن في السوق ؟» . ترى «ماذا سيقول الناس ؟» : «فتاة التقطها من الطريق ، فتاة تشتغل في مخزن» ! وهي — ثالثا — «مسيحية» و«من غير دينه» : ف «اية فضيحة وأي عار» ،

والحالة هذه «سينصب على بيتنا ؟» . و«بيتنا» ليس ، فوق ذلك ، كالبيوت الاخرى . «بيتنا عاش طويلا في الستر والفضيلة والشرف والدين . بيتنا الذي يستمطر الناس شآبيب الرحمة على سيده ، على ابيك المرحوم !» . وهي — رابعا — فتاة «اجنبية» . وما قيل في دينها يقال في جنسيتها . وهي — خامسا — ليست اجنبية فحسب ، بل «فرنسية» ايضا . والفرنسيات قحاب العالم ! ف «اي ساذج انت ! أصدقت انها لم تعرف سوى خطيبها وسواك ؟» . أ«فتاة فرنسية» و«لا تعرف الا شابين ؟» . اجل ، «اي ساذج انت !» :

تبقى هناك اخيرا مسألة تتعلق بك انت . «مسألة الضمير». حسنا . «لا شك ني ان عندك ضميرا» . ولكن ... تقول «انها حامل» . حسنا . و«لكن ما الذي يثبت انها حامل منك انت بالذات ؟» . ألم نتفق على انها «فرنسية» ؟ والفرنسية لا يكفيها رجل ولا اثنان ، وما كنت اول من تعرف اليها ، فما الداعي لان تفترض انك كنت آخر من تعرفت اليه ؟ ارح ضميرك اذن ، واشطب على الاحتمال الاول : لا زواج .

يبقى الاحتمال الثاني: ان تكتب اليها بأن تعمد الى الاجهاض. ولكن الاجهاض عملية خطرة ، وقد تترتب عليها عواقب . و«لو شاءت هي ان ترفع امرها الى القضاء» فان «كل ما قد يكتبه اليها في هذا الشأن ، يمكن ان يسجل عليه وثيقة تدينه». اذن فالحل الوحيد ان «ينكر صلته بها» ، وبذلك «ينجو من اية شبهة» .

وهذا الحل الثالث ، اللامتوقع ، الذي هو آية في النذالة ، هو ما يختاره . وفي رسالته الجوابية اليها ، يسطر آية من آيات النذالة ، ويسل نفسه من المسؤولية — المفروض انها عزيزة على قلبه ووجدانه ، هو الموله بنظريات سارتر — كما تسل الشعرة من العجين :

«صديقتي جانين . تلقيت رسالتك التي تبلغينني فيها انك

تنتظرين مولودا ، على ما قال لك الطبيب . وقد دهشت حقا حين فهمت انك لم تعلني هذا النبأ السعيد لجميع اصدقائك ، وهم ليسوا قليلين ، هؤلاء الاصدقاء ، الذين اعرف انه كان لك مع بعضهم علاقات غير طاهرة . أما علاقتنا نحن الاثنين ، فأحسبك لا تشكين بأنها كانت بريئة . ولهذا أجدني ، وتجدينني انت كذلك ، غير متأثر البتة بهذا النبأ ، وليس لي ان اقدم لك اية نصيحة او اشارة . تحياتي الصادقة لك» .

انها ، كما نرى ، ليست رسالة شاعر ـ وبطلنا شاعر وله دواوين ـ بل هي اقرب ما تكون الى بطاقة مفتوحة مرسلة بالبريد المضمون دبجتها براعة محامٍ اريب يريد ان يدفع عن موكله لا كل تهمة فحسب ، بل كل شبهة ايضا . محامٍ تكمن كل ارابته في اختياره الدقيق والحريص لكلماته بحيث لا تكون اية منها قابلة لان تتخذ دليلا او بينة على اي تواطؤ لموكله او انغماس له في القضية .

وليس عسيرا ان نتصور اي وقع ساحق كان لرسالة «الحبيب العربي» في نفس جانين . فموقفه ما كان ليخطر لها في بال . كانت تتصور انه يحبها كما تحبه ، وكانت تعد الساعات والايام بانتظار عودته من اجازته الصيفية . ولم تكن تريد لحبها مقابلا سوى ... الحب . وحين كتبت اليه تستشيره في ما ينبغي ان تفعله بثمرة حبهما ، لم يكن قصدها من ذلك «توريطه» في مسؤولية ما او «تحميله» تبعة ما ، قانونية او غير قانونية . كل ما في الامر انها طلبت مشورته لادراكها ان جنينها هو ثمرة حبهما ، ومصيره يجب ان يتقرر بقرار مشترك .

وحتى ندرك مدى ضراوة الالم الذي فجرته رسالته الجوابية في نفسها ، ينبغي ان نتذكر انها كانت طاهرة طهرا مطلقا من درن المنطق النفعي على الطريقة الشرقية ، منطق الفتاة التي تزين لها الايديولوجيا الابوية ان الزواج هو غاية غايات وجودها ، فتعمل على ايقاع الرجل في حبائل علاقة ما لتجبره على الزواج

منها . و«الحبيب العربي» نفسه ، من حيث انه رجل شرقي ومن حيث ان والدته كانت تحذره باستمرار ـ ولا بد ـ من مكائد «بنات الحرام» اللائي ينصبن بكل ما اوتين من فتنة ووسائل اغواء الشراك للرجل لارغامه ـ بعد توريطه ـ على الزواج منهن، يقر لجانين ، من هذا المنظور المحدد ، بنبل نفس بهره وخلب لبه واشعره بدونيته تجاهها . فقد كانت جانين «عظيمة الحب لخطيبها هنري» . ومع انها «سلمته» جسدها قبل الزواج ، الا انها ابت الزواج منه وخنقت حبها له حين اكتشفت انه«يخونها» مع غيرها «قبل الزواج» . ومع ان هنري ابدى ندمه واستغفرها وجثا «على قدميها مبتهلا ان تسترجع حبها اياه وثقتها به» ، الا انها ابت ان تعود عن قرارها بالقطيعة ، مع انه صار من صالحها، في نظر بطلنا الشرقي على الاقل ، ان «تتعلق بهنري ، ولو كان قد خدعها» وان تسارع الى الزواج منه «ولاسيما انه اتاح لها الفرصة اذ أعلن ندمه» ، بعد ان صارت «ثيبا» ، اي بضاعة مفضوضة ، ذهب عنها رونقها وباتت مهددة بالكساد الاكيد .

ولئن يكن في «الحي اللاتيني» شيء لا نفهمه فهو الصورة النفسية المهزوزة والمخلخلة لجانين في القسم الثالث والاخير من الرواية . فجانين ، العزيزة النفس ، لم تتردد في قطع صلتها بهنري وخنق حبها له بالرغم من ندمه واستغفاره اياها مرارا وتكرارا . ولكنها بالمقابل لا تعامل «الحبيب العربي» المعاملة ذاتها ، مع ان جرمه بحقها وبحق كرامتها وعزة نفسها اعظم واخطر بما لا يقاس من جرم هنري . فهو ما اكتفى بخيانتها ، بل انكرها انكارا مهينا وانكر جنينها منه ، واتهمها بـ «المنطق النفعي» وبمحاولة الايقاع به وابتزازه ، وزاد بأن اتهمها بأنها عاهرة مر عليها جيش من اصدقائها . ومع ذلك كله ، ترسل اليه من يبلغه انها لا تحتفظ له «اي حقد او ضغينة» وانها ستحبه «ابد الدهر» مثلما احبته «من اليوم الاول الذي لقيته فيه» .

لماذا اذن ؟ لماذا هذا الخلل في البناء النفسي لشخصية

جانين ؟ وبالتالي في البناء الفني للرواية في قسمها الثالث ؟ السبب بسيط وواضح على ضوء التحليل الذي تقدم . فلو حافظت جانين على اتزانها النفسي بعد رسالة «الحبيب العربي» اليها ، مثلما حافظت عليه بعد اكتشافها لخيانة هنري ، لما انهارت عزة نفسها ، ولما آلت الى نفاية ، ولكان مصير مشروع الانتقام الاحباط .

لقد اشار بعض نقاد **«الحي اللاتيني»** الى ان القسم الثالث منها يفتقر الى «الصدق» ، ووصفوا اعترافات جانين في ذلك القسم الاخير بأنها مختلقة ، مصطنعة ، «مكتوبة» ، وغير صادرة عن تجربة معاشة . واعتبروا ذلك نقطة ضعف في الرواية ، وهي بلا شك نقطة ضعف (١) . ولكن ما علة ذلك ؟ ما علة هذا الشعور بانعدام الصدق وبعدم الصدور عن تجربة معاشة ؟ وهل التجربة المعاشة شرط لازم للصدق الفني ؟ أومن الضروري ان تكون كل رواية سيرة ذاتية ؟ واين دور الخلق والابداع ؟ دور الفن ؟

الحق انه ليس من المهم ان تكون جانين قد وجدت ام لم توجد في الواقع ، وليس من المهم ان تكون قد «كتبت» فعلا ام لم تكتب يومياتها . فكما انه من الممكن ان تكون الشخصية الروائية صادقة فنيا من دون ان تكون صادقة واقعيا ، كذلك فان الواقع نفسه قد لا يكون مشاكلا للواقع من وجهة النظر الفنية .

ان افتقار القسم الثالث من **«الحي اللاتيني»** الى نبرة الصدق ، الى مشاكلة التجربة المعاشة ، يرجع الى ان المنطق المتحكم في سيرورته هو منطق مشروع الانتقام ، لا المنطق الفني

---

١ ـ راجع : نجيب سرور : «نرجس في الحي اللاتيني» ، الآداب ، شباط ١٩٥٥ .

ولا منطق البناء النفسي لجانين من حيث انها شخصية روائية. ان جانين تسقط لانه كان يجب ان تسقط . وهذا الوجوب خارجي ، ولا ينبع من ضرورة داخلية ، اي لا ينبع من حرية جانين من حيث انها شخصية روائية ، وانما من جبرية المخطط المسبق ، مخطط الانتقام غير المجاهر به .

فمن اللحظة التي تقرَّر فيها ان ينتهي خط الانحدار بجانين الى احتراف مهنة الرصيف ، فان كيفية سقوطها تغدو مسألة إخراج ليس الا ، او مسألة اجرائية اذا شئنا . تماما كالطريق الذي مهد وسوي ، فبات لا ينتظر غير التعبيد . فما دامت قد امست بحكم الساقطة ، فليس يهم كثيرا بعد ذلك كيف ستسقط . وطريق السقوط ، على كل حال ، معروفة ومطروقة، بله تقليدية . جانين لا تستطيع ان تعود الى العمل في المخزن بعد عملية اجهاضها . جانين تفتش عن عمل جديد فلا تجده . جانين تنفق آخر قرش كان معها . جانين تبيع كتبها . جانين تبيع ساعتها وحليتها . جانين لم يبق لديها شيء تبيعه . جانين تكتب في يومياتها في صباح السابع من ايلول : «اني جائعة». وتكتب ظهرا : «اني جائعة» . وتكتب مساء : «اني جائعة» . وفي يوم الثامن من ايلول تقبل جانين دعوة الى «عشاء شهي» في كهف من كهوف سان جرمان .

الامر اذن في منتهى اليسر والبساطة . وصحيح انه يبدو وكأنه «سلق سلقا» . ولكن المهم هو النتيجة . والنتيجة يمكن ان تقرأ ، بعد مرور زهاء عام من الزمن ، على وجه جانين : «كانت اقرب آنذاك الى القبح بشعرها المنتشر وشفتيها الملطختين بالاحمر » .

انها لم تفلح اذن حتى في ان تكون من غانيات شارع الاوبرا المترفات اللائي يسحبن وراءهن ذيلا من العطر والاناقة . اجل ، انها لم تفلح حتى في ان تكون **غانية** ، فحسبها ان تحتل ، حتى في سلم البغاء ، اخفض درجاته .

لكن لم يكن السقوط هو المسرحية الوحيدة التي تم اخراجها في القسم الثالث . فبالتوازي معه اخرجت مسرحية اخرى عنوانها : الكفارة . كفارة «الحبيب العربي» . فبطلنا الذي لم يضع قط ، لا في العلن ولا في السر ، لا امام القارىء ولا بينه وبين نفسه ، قناع المنتقم ، ولم يرتد قفازه، ولم يشهر سوطه، وانما اكتفى منه بطاقية اخفائه ، بطلنا الذي صمم ونفذ في غرفة لاوعيه السوداء مشروع انتقامه ، بطلنا الذي إن اقر بجريمته بحق جانين فانه لا يقر بسبق التصميم والتعمد ، بطلنا الذي زين لنفسه وللقارىء ان ما اقترفه قد اقترفه تحت ضغط امه وما تمثله من ثقل التقاليد ، بطلنا الذي حاول ان ينال سلفا بعضا من غفران القارىء بأن كال لنفسه الشتائم وخاطب ذاته بالقول، يوم وضع توقيعه في اسفل الرسالة الجوابية المشؤومة : «الان تنفس الصعداء ايها النذل ! الان نم قرير العين ايها الجبان !» ، بطلنا هذا يعلم انه لا بد له ، كي يفتدي نفسه في نظر نفسه وفي نظر القارىء ، من ان يكفر ومن ان يحصل على براءة ذمة.

وقد جاءته الدعوة الى التكفير ، اول ما جاءته ، على لسان صديقه فؤاد . وفؤاد في **«الحي اللاتيني»** اكثر من مجرد صديق . انه **المناضل** ، بالاحرف التاجية. رمز النضال وروحه. المثال الذي على مثله يجب ان ينحت كل شاب عربي . والحال ان صديقه فؤاد هذا كتب اليه من باريس :

«انني لا اعرف على التحقيق الاسباب التي دفعتك الى الوقوف من جانين هذا الموقف ، وهي من تعرف حبا ونبلا وتفانيا. ولكن هذا لا يمنعني من ان ارى انك رفضت تحمل تبعة شاركت انت في ايجادها . رفضت مسؤولية كنت انت احد خالقيها . وهذا ما لا ينتظره الوطن من العربي الشريف» .

وذاك هو بالتحديد اول درب في طريق مسرحية الكفارة . . فبطلنا يصارح فؤاد بالقول : «اني اريد ان اكون عربيا شريفا». ولهذا يسارع بالعودة الى باريس ، ويتوجه من فوره الى

المستشفى الذي اجريت فيه لجانين **عملية الاجهاض** . ولكن — وكم هي مشحونة بالدلالة «لكن» هذه ! — يصل متأخرا بيوم واحد — وهكذا شاءتالمقادير! — عن تاريخ مغادرتها المستشفى. و«المقادير» (١) ايضا هي التي شاءت الا تترك جانين عنوانها لدى ادارة المستشفى ، بحيث لا يملك بطلنا ، بعد ان يلوب عنها عبثا ، الا ان يجهش ويهتف :

— لقد ضاعت آثار جانين ... لقد ضاعت جانين !

وتبقى جانين «ضائعة» طوال عام كامل . وعلى امتداد الليالي «الطويلة» لذلك العام «الطويل» ، عرف بطلنا كل مظاهر التكفير. فقد «أرق حتى انهدت قواه ، وذهبت شهوته للطعام ، وانصرف عن كتبه ، على شدة رغبته في العمل» . وكانت الايام تمر «بطيئة ضجرة» ، وكان «الامل بلقاء جانين يموت كل يوم جزءا جزءا ، فيغمر قلبه بظلام كئيب» .

لكن ما فيه بطلنا من «يأس» لم يحل بينه وبين «الجد في إتمام رسالته» و«لقاء اصدقائه» . كما ان ما فيه من «زهد» لم يجعله «يسقط المراة تماما من حسابه» . وفي الواقع ، انه «تعرف الى فتاتين او ثلاث» و«لم يجد كبير مشقة في سوقهن الى غرفته» . ولكن «الامر كان أمر ليلة او ليلتين ، ثم يعلق في الهواء موعد اللقاء القادم» . وهذا على وجه التحديد ما يسمح له بأن يردد : «لقد اضحت المراة احد همومي ، ولكنها ليست همي الرئيسي ...» .

وفي الواقع ، ان صاحب هذا القول ، الذي يخلق بنا ان نتوقف عنده مليا ، ليس بطلنا ، وانما «التقدمي الكبير» فؤاد.

---

١ — نقول «المقادير» ونضعها بين مزدوجين ، لان من تقاليد المستشفيات التي يتقيد بها بصرامة ، ألا تستقبل نزلاءها الا بعد تسجيل عناوينهم .

ولو قلنا «التقدمي الشرقي» ، لكنا اقرب الى الواقع والى الدقة . فحدود تقدمية فؤاد تقف هي الاخرى عند المراة . صحيح انه يرى ان الحب «يصهر النفس ويزيل عنها كثيرا من ادرانها» ، وصحيح انه يعي ان «رواسب اجيال طويلة من الحرمان والكبت والخوف من المرأة» تجثم بكل ثقلها على عقل كل «فتى من الشرق العربي» ، وصحيح انه يستنكر موقف بطلنا من جانين ويستهجن تملصه من مسؤولية شارك في خلقها ويدعو الى اتخاذ الموقف الصحيح الذي «ينتظره الوطن من العربي الشريف» ، صحيح هذا كله ، ولكن صحيح ، وعلى الطريقة الشرقية ، ان المرأة عند فؤاد ليست الا حاجة : «لن أروى من المرأة ابدا ؛ ان حاجتي اليها لشديدة ، كحاجتي الى الكتاب سواء بسواء» . وهذه الحاجة يجب ان تلبى ، لانها اذا لم تلب طغت على كل ما عداها وحالت بين الرجلوبين استغلال امكانياته الاخرى «السامية» :

«قلت ان حاجتي الى المراة شديدة ، ولكن هذا لا يعني انها لا تزال هي همي الاول ... لقد كانت كذلك يوم وصلت الى باريس . اما الان فان لي هموما كثيرة اخرى ، ليست المراة الا احدها . وانا اعتقد على كل حال ان احدنا لا يبلغ امكانياته كلها ، او اكثرها ، الا اذا كفيت حاجاته كلها او اكثرها» .

المراة اذن حاجة (1) . والحاجة تقضى . وبقضائها تنطلق

---

1 ــ هذه اللغة، فضلا عن انها مهينة للمرأة اذ تحطها الى مستوى الحاجة، لغة رجال وللرجال . المرأة حاجة للرجل . ولكن الرجل ، أليس بدوره حاجة للمرأة ؟ لكن هل يرضى الرجل وهل ترضى لغة الرجال ان يقال : الرجل حاجة ؟ فأن تكون المرأة حاجة الرجل ، فهذا معناه انها قابلة للاختزال ، ومختزلة فعلا ، الى جنسها ، بينما الرجل غير قابل لمثل هذا الاختزال . المرأة هي فرج المرأة؛ اما الرجل ، فعلى الرغم من الاهمية التي يعلقها على =

النفس الى ما هو اسمى منها : «الا تعتقد ان كثيرين من شبابنا العربي محرومون من استغلال اسمى امكانياتهم لان حاجاتهم في الحب والجنس غير مكفية ؟» .

وقد تحقق بطلنا من صحة هذا الافتراض بتجربته الشخصية . فها هو بدوره قد اضحت المراة احد همومه ، لا همه الرئيسي ؛ وها هو بدوره يتمكن من التفرغ ــ وقد قضيت حاجته ــ «للهموم القومية» . وهذا ، علاوة على ان فلاحه في ان يكون «عربيا شريفا» يعوضه في نظر نفسه ونظر فؤاد ــ أناه الاعلى ــ ونظر القارىء عن انه لم يكن «حبيبا عربيا شريفا» .

لكن مسرحية التكفير لم تكتمل فصولا . فالنهاية السعيدة، كما في كل ميلودراما ، لا غنى عن ان تكون هي فصل الختام . ولهذا كان من الضروري ان يلتقي بطلنا ، وهو الذي يرزح تحت وطأة الاحساس بـ «أن لضميره حسابا ينبغي ان يؤديه» ، بجانين بعد تصرم حول من الزمن في احد كهوف سان جرمان . نقول : كان من الضروري ان يلتقيها ، لانه كان من الضروري ان ينال الغفران والحل والبركة من شفتيها بالذات ، دونما حاجة الى كاهن او وسيط ، لانه كما لا وسيط بين الانسان وربه ، كذلك لا يجب ان يكون هناك وسيط ، في الربع الاخير من ساعة الدينونة ، بين الجلاد وضحيته .

ولكن من الجلاد ومن الضحية ؟ الم يكن عام كامل من الزمن كافيا لخلط الاوراق جميعا ؟ والكفارة ، التي اخذت شكل التزام

= قضيبه ، فان سؤدد الرجولة لا يبيح له ان يكون مجرد قضيب . ثم من يأبه لحاجات النساء ، على فرض التسليم لهن بها ؟ فبما ان فكر الرجال لا يذهب، حتى عند الحديث عن التحرر ، الا الى تحرر الرجال ، لذا فان حاجة الرجال الى المرأة هي وحدها المدعوة لان تقضى وتلبى ، ولان تحرر !

ضبابي بالنضال القومي ، الم تكن كافية لتحول الجلاد الـى ضحية ؟ ثم الا تتحمل الضحية بدورها قسطا من المسؤولية ؟ أولم تلعب ، بمعنى ما ، دور الجلاد حين اضطـرت جلادها ، بارتضائها اداء دور الضحية ، الى التكفير عما اقترفته يداه ؟

الحق ان بطلنا ليس عليه حساب يؤديه بقدر ما ان له حسابا يطلبه . واذا لم نصدق ، فلنتوقف عند مشهد اللقاء المنتظر ، لا في كرسي الاعتراف ، وانما في غرفة التقاص بالاحرى :

«في المقهى الذي دعاها الى الجلوس فيه ، ظلا صامتين ، مطرقين ، لا ينظر اليها ولا تنظر اليـه . **كان كلا منهما مجرم وضحية**» .

اجل . كل منهما ، في آن معا ، وبالتساوي ، مجـرم وضحية ! واذا لم نصدق ، فهوذا دليل آخر . تقول له بعد ان قضى الليل على الاريكة وهي في السرير :

ـ انني اعرف لماذا لم تنم الى جانبي . انك ترفض ان تقترب مني انا الملوثة .

فيأتيها الجواب ، في ظاهره العطف والتضامن ، وفـي باطنه السم :

ـ لا تقولي ذلك يا جانين ، فلست انا الان بأقل تلويثا منك . اننا الان ، نحن الاثنين ، على صعيد واحد .

على اننا نخطىء حتى اذ نفترض انهما متساويان . فهـي التي سقطت ، وهو الذي همّ بانقاذها وكاد يفلح لولا معاكسة «المقادير» . تقول له ، وهي تحله من خطيئته «المتوهمة» :

ـ انك تدرك جيدا اي درك انحط اليه وجودي . ولعل نصيبا من التبعة يقع على القدر ، هذا الذي جعلك تصل الـى باريس متأخرا يوما واحدا عن الموعد الذي كان بالامكان امساكي فيـه دون السقوط في الهاوية .

ولكن لئن يكن قد «تنازل» وعرض عليها التساوي في التلوث بقوله : «اننا الان ، نحن الاثنين ، على صعيد واحد» ، فـان

كلمتها الاخيرة اليه تسد عليها حتى منفذ النجاة الاخير هذا : «لا يا حبيبي ، لسنا على صعيد واحد» . لماذا ؟ لان جانين هي النهاية ، اما بطلنا فهو البداية . لانها في القعر ، وهو فـي القمة : «انك الان تبدأ النضال ، اما انا فقد فرغت منه ... لقد وجدت انت نفسك ، بينما اضعت انا نفسي . فكيف تريدني ان استطيع السير الى جانبك ، قدما واحدة ، في الطريق الشاق الذي ستسلك ؟ لا ، لن اذهب معك . ان بوسعي الان ان اتمثل نفسي اذا رافقتك . ستجرجرني خلفك . سأكون انا في السفح وتكون انت في القمة . فامض قدما يا حبيبي ، ولا تلتفت الى ما وراءك» .

كيف انعكست المعادلة الى هذا الحد ؟ كيف انقلبت سادية الجلاد الى مازوخية من قبل الضحية ؟ وكيف يمكـن ان **يبدأ** الجلاد في اللحظة التي **تنتهي** فيها الضحية ؟ أليس العكس هو الاصح ؟

اننا هنا ، على ما يخيل الينا ، امام حيلة وامام اسطورةمعا.

الحيلة هي الانعطاف المباغت نحو الرمزية في الصفحـة الاخيرة من رواية تلتزم في صفحاتها الثلاثمئة التزاما دقيقـا بالواقعية . ففي تلك الصفحة الاخيرة ، لا يعود بطلنا يمثل نفسه وحدها ، ولا يعود يمثل حتى الفتى الشرقي ، وانما يغدو رمزا للشرق الذي يستيقظ ، ولا تعود جانين تمثل نفسها وحدها ، ولا تعود تمثل حتى الفتاة الغربية ، وانما تغدو رمزا للغرب الذي يأفل .

وتلك هي الاسطورة ايضا . ففي الوقت الذي لا يداخـل فيه الشك احدا بأن الشرق يستيقظ ، فان الحديث عن افول الغرب هو حديث اسطورة .

ان استيقاظ الشرق لا يستلزم ولا يستتبع افول الغرب . ونظرية العَود الابديخاطئة هنا، كما في كلمكان آخر. ولا تكمن اسطوريتها في نتائجها فحسب ، بل في مقدماتها ايضا . انها

تضع كلا من الشرق والغرب في كفتي ميزان ، فلا ترجح كفة واحدهما ، الا اذا شالت كفة الآخر . والعلاقة التي تقيمها بينهما علاقة صراع ابدي . فهي تجعل ازدهار الغرب مسؤولا عن انحطاط الشرق ، ولا تتصور يقظة للشرق الا اذا واكبها أفول للغرب .

وقد تكون مقبولة رمزية بطلنا الذي **يبدأ** لان شرقه يستيقظ ، لكنها مرفوضة رمزية جانين التي **تنتهي** لان غربها يأفل . فكل رؤيوية كارثية للغرب هي في التحليل الاخير رجعية لانها تساعد لا على ايقاظ الشرق وانما على سدوره في سباته ، لا على تقديم ساعة وعيه وانما على تأخيرها .

ان نظرية العَود الابدي تجعل من التاريخ دورا متعاقبا من الثأر والثأر المضاد . ومن غير ان نزعم ان بطل «**الحي اللاتيني**» تلميذ مخلص الى النهاية لتلك النظرية ، فان مشروعه الانتقامي الكبير والدفين يبدو لنا غير قابل للتفسير الا على ضوئها . صحيح ان بطلنا يتعامل مع مفاهيم تاريخية وعلمية ــ كالاستعمار والتخلف ــ لا تتعامل معها نظرية العود الابدي ، ولكنه يتعامل معها على وجه التحقيق في وعيه . والحال اننا رأينا ان مشروعه الانتقامي الكبير قد جرى تصميمه وتنفيذه على صعيد لاوعيه . ومن هنا تحديدا كان حديثنا عن ثنائية او ازدواجية ايديولوجية في «**الحي اللاتيني**» . وكما اننا بدأنا تحليل هذه الرواية بمقارنتها بـ «**عصفور من الشرق**» ، فان المقارنة عينها تفرض نفسها علينا في ختام هذا التحليل .

ان ما يميز رواية سهيل ادريس وما يقدمها على رواية توفيق الحكيم هو ان الاستعمار ووعيه غير غائبين عنها . ولا غائب عنها كذلك طريق خلاص «الشرق» : النضال القومي . وصحيح ان هذا النضال تكتنفه ضبابة وغنائية مثالية ، وصحيح ان له ــ في ما له ــ وظيفة تبريرية وتعويضية ، ولكن كذلك كان بالفعل في اوائل الخمسينات واقع النضال القومي العربي .

وليس لنا ان نطالب ـ من هذا المنظور ، بطل «**الحي اللاتيني**» بأكثر مما كان يستطيع أبطال زمانه تقديمه . ومن هذا المنطلق ، فان بطل «**الحي اللاتيني**» هو فعلا ممثل للشرق الذي يستيقظ .

لكننا رأينا ـ في تحليلنا للرواية ، انه من الواجب ان نتعامل لا مع وعي بطل «**الحي اللاتيني**» فحسب ، بل مع لاوعيه في المقام الاول . والحال ان بطلنا يمثل في لاوعيه لا الشرق الذي يستيقظ ، وانما الشرق الذي ينتقم . والشرق الذي يريد ان ينتقم لا يمكن ان يكون هو نفسه الشرق الذي يريد ان يستيقظ ، لان الاستيقاظ فعل والانتقام رد فعل ، ولأن الاستيقاظ فعل وعي والانتقام رد فعل للعقل او ، بالاحرى ، اللاعقل الباطن .

وبقدر ما ان بطلنا يأخذ في وعيه موقفا نقديا وهجائيا من تقاليد الشرق اللاواعي ، فانه يبقى في لاوعيه أسير تلك التقاليد . وبما ان هذه التقاليد تتجسد بكل عتوها وطغيانها في شخص امه ، فلا عجب ان يقر في ساعة من ساعات صحوه انه كان لأمه ، في موقفه الشائن من جانين ، «عبدا ذليلا» ، «ممحو الشخصية» و«محطَّم الذات» ؛ ولا عجب ايضا ان يقر في ساعة الصحو تلك ان ما يشده الى أمه «ليس هو الحب ، وانما هي الخشية» . وبالفعل ، ان التقاليد لا تحب بقدر ما تُخشى . والخوف يأتي ، بين المشاعر التي تتحكم باللاشعور ، في المرتبة الاولى .

من الممكن ، ختاما ، ان يقال اننا ظلمنا بطل «**الحي اللاتيني**» لاننا حاكمناه بموجب لاوعيه اكثر مما حاكمناه بموجب وعيه . وهذا صحيح . ولكن لنا بدورنا اسبابنا المخففة . فبعض الاعمال الادبية ، ومنها «**الحي اللاتيني**» على ما خيل الينا ، دالة بما لا تقوله اكثر منها بما تقوله ، بما تضمره اكثر منها بما تفصح عنه . ووظيفة النقد ، في مثل هذه الاحوال ، ان يستنطق المصموت عنه لا المجهور به ، وأن يتعامل مع منطق الرواية اكثر منه مع منطوقها . ولم تكن مهمتنا ، اذ اخترنا هذا السبيل ، بالسهلة . فنحن لم ندخل من الابواب المشرعة ، ولا حتى من الباب الضيق ،

وانما فتشنا عن سراديب ومسالك سرية . ولعلنا ، حين لـ
نجدها ، شققناها . ولعل مجهودنا ، لهذا السبب ، لم يكن يـ
من قدر من الاعتناف والاقتسار . ولعل في إقرارنا هذا بعـ
إنصاف لبطل ربما اجحفنا بحقه ، في الوقت الذي اجمع
غيرنا من النقاد على اعتباره نموذجا ايجابيا .

السنفونية الناقصة
او الديك الشرقي المحشو بالفيتامينات

لصباح محيي الدين قصة بعنوان «**بوق سان جرمان**» تكاد تلخص ، على قِصَرها وطرافتها ، كل ما يمكن ان يقال في موضوع الشرق والغرب ، والرجولة والانوثة ، على كل ما في هذا الموضوع من تعقيد ومن علاقات متداخلة متشابكة .

فبانشو ، بطل «بوق سان جرمان» ، فنان من اميركا الجنوبية ، «ولد في عائلة فقيرة من ام ازتيكية واب نصف اسباني» ، وعرف مذلة الوطن شبه الكولونيالي ، البائس السكان ، المنهوب الثروات ، واظهر منذ حداثته موهبة في الرسم ، وقدم الى باريس لاستكمال تخصصه الفني بمنحة حكومية .

وكان بانشو ملِكا في القباحة بـ « قامته القميئة وجسمه الشبيه بالبرميل على ساقيه الاعقفين» وبـ «وجهه الاشبه بوجه الانسان الاول ورائحة التيس التي تحف به» وبأسنانه المعدنية «من كل الالوان ، من الرصاص الى الذهب والفضة» . ولكن ملك

القباحة هذا كان يستطيب النساء وكن يستطبنه ، وكان مرسمه في باريس اشبه بحريم شرقي ولكنه يعج بنساء غربيات ، وبخاصة منهن الشقراوات والنورديات الشماليات ، البضاض الاجسام والبشرات . وكان كلما ظفر بـ «صيد» جديد من نساء باريس او المقيمات في باريس ، وقف في شباك غرفته واخرج بوقا نحاسيا قديما وراح ينفخ فيه ، وكان نعيق بوقه يوقظ النيام من جيرانه «مرتين على الاقل كل اسبوع» ، وقد يوقظهم في الليلة الواحدة اكثر من مرة . وكان بفعله هذا اشبه بـ «ديك يرتع بين الدجاجات ، كلما تعطف على واحدة منهن عاد واعتلى اقرب مزبلة واخذ يصيح» .

وليست بنا حاجة الى ان نعمل فكرنا كثيرا كي ندرك لماذا يقلد بانشو الديوك .

صحيح انه ليس شرقيا ، ولكنه كالشرقي ابن مجتمع كولونيالي او شبه كولونيالي . وحالته نموذجية : فهو ذاك الذي قلنا عنه انه حين «يركب» شقراء غربية فكأنه «ركب» الغرب بأسره . ونصر مبين كهذا لا بد ان ينفخ له في البوق ، بله في الصور كما لو في يوم القيامة !

وفي **«السنفونية الناقصة»** (١) يرسم لنا صباح محيي الدين صورة نموذجية لـ «ديك» آخر ، ولكنه هذه المرة شرقي الملامح والسمات . ديك يقول عن نفسه بصراحة سافرة : «كنت في ذلك العهد البعيد ادرس في جامعة السوربون ، او هكذا كان يظن والدي . وفاته — رحمه الله — ان ارسال شاب في العشرين الى باريس ، كمن يطلق ديكا كثير الفيتامينات في مزرعة تعج بالدجاجات الجميلة» .

---

١ — دار الآداب — بيروت — كانون الثاني ١٩٥٨ . وقد نشرت قبلئذ في مجلة «الآداب» ، ايلول ١٩٥٦ .

والحق ان الديك المحشو بالفيتامينات ، اي بسنوات طويلة من الحرمان والكبت ، لا يشترط في الدجاجات ولا حتى شرط الجمال . حسبهن في البداية ان يكنّ دجاجات . وبعدئذ ، بعدئذ فقط ، يأتي دور التذوق والتخير . يقول ديكنا الذي يبدو انه مطلع على أسرار اللعبة ، عليم بأصولها :

«لباريس على أمثالنا من فتيان الشرق الذين حرموا حتى النظر الى انثى — بله التحدث الى النساء ومخالطتهن — اثر واحد لا يتغير ، مهما كان احدنا ومن اين اتينا . فالسوري والعراقي والمصري .. والهندي والصيني ، كلنا في الهواء سواء . ما ان نصل الى باريس حتى نحاول ان نجد لنا غرفة اقرب ما تكون من الحي اللاتيني ونسجل اسماءنا في الجامعة ، ثم نبدأ باكتشاف مقاهي البول ميش ومونبارناس . ولا تمضي أيام وأسابيع قلائل حتى يكون واحدنا قد عرف اكثر من واحدة، تساهم في تخفيف الكبت المتراكم عليه منذ أجيال لا تعد .. ثم تنقضي ثلاثة ، اربعة او خمسة شهور فيكون الفتى الشرقي قد اشبع نهمه الاول ، واصبح في امكانه ان يتمالك نفسه ، فلا يذوب رغبة امام اية انثى تبتسم له او تنظر اليه ببعض الاهتمام ... وهنا يدخل في طور الاختيار والتذوق» .

وبديهي ان قصة **«السنفونية الناقصة»** تدور أحداثها في هذا الطور الثاني . وبطلها هو الذي يقول لنا ذلك بصراحته السافرة وبإتقانه لفن اللعبة :

«تعرفت على ماشكا وأنا في هذا الطور من مقامي في باريس ، ولو عرفتها اول وصولي لما نمت صداقتنا واثمرت ، اذ الكنت وجدتها بطيئة على المستعجل مثلي ، يقطف من شجرة اللذائذ ادنى قطوفها ولو كانت بعيدة عن الكمال ، ولا يكلف نفسه جهد التسلق الى الثمار البعيدة» .

وماشكا هي نموذج للانثى الغربية المطلوب اقتناصها ، لا لانها — كالمألوف — «شقراء الشعر ، خضراء العينين»فحسب،

بل ايضا لانها فنانة او شبه فنانة «جـاءت الى باريس لتزداد علما بالعزف على الكمان» ولتتلمذ على يد جاك تيبو ، اعظم عازف على الكمان في فرنسا عهدئذ .

ولكن ماشكا ، وان تكن غربية ، ليست فرنسية . فهي نمسوية ، من فيينا . وهذه واقعة لها اهميتها ، فماشكا اوروبية ، لكنها ليست متروبولية . وهذا معناه ان الجرح الاستعماري الصعب الاندمال يكاد يكون معدوم الاثر هنا ، ولا يقدم بالتالي اي تبرير سري لأي مشروع انتقام سري . وهذا ما يعطي «الصراع» في **«السنفونية الناقصة»** نبرة مرحة افتقدناها في **«الحي اللاتيني»** ـ حيث الجرح الاستعماري عميق ودفين ـ بعد ان كنا ذقنا شيئا من نكهتها في **«عصفور من الشرق»** .

لقد تعرف فتانا الشرقي الى ماشكا في حفلةموسيقية اقامها احد نوادي الطلبة في المدينة الجامعية . ومع انه كان يحب الموسيقى ، فقد ذهب الى الحفلة «مكرها منقبضا» ، اذ جره اليها صديق له «جرّا» ، مفوتا عليه «ميعادا مع فتاة» . وقد لفت نظره الى ماشكا ، اول ما لفته ، شقرة شعرها وخضرة عينيها . وقد استطاع بيسر وفن ان يعقد حديثا معها ، كان موضوعه ـ بالطبع ـ الموسيقى . وقد دارت بينهما المحادثة ، على الحان موتزارت ، همساً . وفي احدى اللحظات مالت عليه ماشكا لتحدثه عن قرب ، حتى «لا تعكر صفو الموسيقى» ، فاذا بشعرها يلامس وجهه ، وبعطرها يفغم انفه . فما تمالك نفسه ان سألها :

« ـ ما هو العطر الذي تستعملينه ؟

فلم تجب ، بل وضعت اصبعها على فمها وقالت :

ـ هس ! استمع الى الموسيقى» .

وفي تلك اللحظة المحددة كان فتانا قد اتخذ قراره . وعنه يقول بصراحته المعهودة :

«وسكتّ . لا لأستمع الى الموسيقى ، بل لأفكر كيف

استطيع ان اجعل هذا العطر يستقر في غرفتي» .

في هذه المرة ايضا ، كما في كل المرات السابقة ، يتقلص العالم بأبعاده الشاسعة المترامية بالنسبة الى الفتى الشرقي الى ابعاد «غرفته» التي تقاس بالامتار القليلة .

ان يكون الفتى الشرقي او الا يكون موقوف على فلاحه او إخفاقه في ان «يسوق» (١) الى حظيرة «غرفته» الطريدة الغربية الشقراء . وبما ان لذة الصياد لا تقاس الا بالمشقة التي بذلها في اقتناص الطريدة، فلا غرو الا تطيب له من الطرائد الا الأوابد النافرات العصيات اللائي يجتمع اكثر من دليل ، في المناوشات الاولى ، على انه سيلقى في طرادهن عنتا ، وأي عنت ! فماشكا، مثلا ، لا تستطيب من حديث غير حديث الموسيقى ، ولا يلذ لها من شراب غير الحليب (وبلا سكر) . ومع ان صيادنا يتعوذ في نفسه «بالشيطان من هذه البداية» ، لكنه يبادر فورا الى الاقرار بأن «هذه البداية الصعبة بعض الشيء لم تزدني الا رغبة فيما كان يجول في خاطري» .

وبديهي ان موقف الصياد من الطريدة ـ ما دام حدا العلاقة صيادا وطريدة ـ هو موقف تقني صرف . فليس المهم مشاعره نحو الطريدة ، ولا مشاعر الطريدة نحوه ، وانما المهم الكيفية التي سينصب بها لها الفخ ، والكيفية ، او بالاحرى الحتمية التي ستسقط بها فيه .

وما دامت الصراحة واحدة من فضائل صيادنا الشرقي ـ وصراحته تعود ، في ما تعود ، الى ثقته بنفسه وبمهارته التقنية ـ فلنستمع اليه مرة اخرى وهو يحدثنا عن العلاقة «الجدلية» بين مجهوده التقني وشوقه الى الطريدة ، هذا الشوق الذي ينمو ويتعاظم طردا مع ذلك المجهود :

---

١ ـ هذا الفعل ، «يسوق» ، بليغ الدلالة بحد ذاته .

«في هذا الوقت كله ، كنت لا اني افكر في ماشكا ، لا تفكير الحب العاشق بل تفكير الصياد يبحث عن شرك يوقع فيه طريدة عنيدة . وقضيت الساعات وانا اضع الخطط وارسم الطرق وانصب الحبائل . وفي جميع اللواتي تعاقبن على غرفتي في ذلك الاسبوع (١) ، كنت ارى ماشكا ، وفي كل كلمة اقولها واشارة تصدر عني كنت اتصور وقع ما اقول وما افعل عليها كالصياد يتمرن على اهداف صنعية قبل ان يخرج للصيد الصحيح . وفي كل هذا كنت ارى رغبتي تنمو وتتكامل وتزدهر وتملأ عليّ جنبات نفسي وارى شوقي الى ماشكا يملك ذاتي فيصرفني رويدا رويدا عن كل شيء سوى موعدنا مساء الاحد» .

ومما عقد مهمة صيادنا الشرقي هذه المرة وضاعف من مجهوده ان طريدته الفييناوية كانت تأخذ حذرها منه لانها تعلم انه شرقي ، وانه تحت جلد كل شرقي يكمن صياد . فحين ابدى لها في الايام الاولى عن سعة اطلاع في الموسيقى وحب لها ، ابدت له بدورها عن عجبها :

ــ لم اكن اتوقع منك ان تكون على هذا الاطلاع وعلى هذا الحب للموسيقى .. لا .. لا تغضب ... فأنتم الشرقيين معروفون بأن المراة لا تهمكم الا من ناحية واحدة ... واذا خرجتم معها فلغاية واحدة .

وفي الواقع ، لم تكن ماشكا مخطئة في حدسها . فسعة الاطلاع في الموسيقى لدى صيادنا لم تكن الا جزءا من الخطة التقنية . وقد استقى ، بالفعل ، كل معلوماته ، التي بهرها بها واستطاع عن طريقها ان يشل حذرها ، من كتاب عنوانه «معالم

---

١ ــ وصيادنا يقر اصلا بأن هذا الاسبوع الذي يفصله عن موعده مع ماشكا كان سيكون «اسبوعا عبوسا» لولا انه ساق الى غرفته «اكثر من واحدة يذوب الوقت في صحبتهن كما يتبخر الندى في شمس الصيف» .

باريس الموسيقية» لمعت في دماغه فكرة شرائه من «باعة الكتب المستعملة على ضفاف السين» في اليوم الذي تأكد له فيه ان «خير سبيل للتمكن من صداقتها» هو «مسايرتها» في ولعها بالموسيقى . وقد امضى ليلة بكاملها ، قبل «النزهة الموسيقية» التي اقترح فيها على ماشكا ان يكون دليلها الى معالم باريس الموسيقية ، يطالع في ذلك الكتاب ويذاكر حتى كاد يحفظه غيبا .

ومع ان الصبر ، والصبر الطويل ، كان في راس شيم صيادنا ، غير ان طريدته الفييناوية كادت في بعض المرات ان تقنطه ، اذ اتعبه منها واحنقه ما بدا له منها من انها مأخوذة بجماع نفسها بالموسيقى ، فلا تفكر الا بها ولا تعيش الا بها ولها . وقد همّ غير مرة ، وهو يتميز غيظا ، ان يصيح بماشكا أن تدعه وشأنه وتذهب الى شيطان موسيقاها ، ولكنه كان يكظم غيظه ويغلبه «التعقل» ولا يزيده ما يلقاه في طرادها وشل مقاومتها من عنت الا تصميما على ان يكيل لها «الصاع صاعين وأكثر ذات يوم» ، وعلى الاخص «ذات ليلة» !

وتفتقت عبقرية الصياد عن فكرة «جهنمية» . فما دامت الطريدة لا تتعبد الا في هيكل الموسيقى ، فان الفخ الذي سينصبه لها سيكون موسيقيا ايضا . ولكن بدلا من موسيقى باخ وموتزارت وبيتهوفن وشوبرت «الباردة» ، سيحبك شبكة الفخ من موسيقى «الزنوج السكارى بالويسكي والحشيش» ، من موسيقى الجاز الحارة اللاهبة . ولن تكون ليلة الجاز الا تلك الليلة التي طال انتظارها والتي سينفذ فيها وعيده بأن يكيل لها «الصاع صاعين واكثر» .

وخير مدخل الى ليلة الجاز الخمرة . ولقد راينا الخمرة تلعب على الدوام دورا فاصلا في التمهيد لعملية «السوق» الى «غرفة» الفتى او الصياد الشرقي . وفي احد مقاهي «البول ميش» ، اقنع صيادنا طريدته الفييناوية بأن تحتسي قدحا من

الباستيس بدلا من الحليب ، لان «الجاز» و«الحليب» لا يجتمعان . وما ان ذاقت ماشكا جرعة واحدة من الباستيس حتى صاحت :

ـ اوه .. هذا شراب قوي .

فسارع يطمئنها بالقول :

ـ لا تخافي ، هذا طعمه ... اما مفعوله فلا يزيد على مفعول النبيذ .

وعلى عهدنا به من الصراحة يسارزنا صيادنا بالقول : «ويعلم الله اني كنت كاذبا ، فالباستيس كالعرق المثلث ، مفعوله هائل الا على الذين اعتادوه» .

الكذب اذن جائز في لعبة الصياد والطريدة ؟ ليس جائزا فحسب ، بل ضروري ايضا . ف «الحرب خدعة» ، وصيادنا يصفعنا بصراحته الصفيقة مرة اخرى : «وهل بين الرجال والنساء الا الحرب منذ ان وجدت الخليقة ؟» .

والجاز ، بعد الخمرة ، جو قبل ان يكون موسيقى . وسيدني بشيت ، اعظم عازف كلارينيت في عصره ، يطلق صرخات آلته التي تتقطع لها «نياط القلب» و«يعتصر لها اعتصارا» ، في كهف من كهوف «الوجوديين» في حي سان جرمان حيث «يزدحم خليط لا مثيل له من النساء والرجال» ومن «الجنس الثالث» ، وحيث يعبق المكان «برائحة البشر ، رائحة لا يخطئها الانف ، ان تكن في المترو او في السينما ، مزيج من العرق والانفاس والعطر والصابون ، مشبع بالحيوانية الصرفة ، تثير الاعصاب وترهف الاحساس» .

وفي جو كهذا ، وبعد كأسين من الويسكي (بدون ماء) علاوة على كأس الباستيس ، وفي حمى الموسيقى البدائية التي هي «مزيج من ضربات القلب وتراكض الدم في العروق وهزة الادغال في ربيع الخليقة» ، لم يكن ثمة مناص من ان تقع «المعجزة» ويحدث «التحول» ، فاذا بماشكا تتخلى مع مر الدقائق عن

«جمودها الاول وتخشبها المصطنع ، وتطفى على خديها حمرة شفقية وتبرق عيناها بنور جديد . وظهرت في منبت شعرها قطرات دقيقة من العرق كأنها تاج من اللؤلؤ الناعم» ، واذا بتلك التي وقفت حياتها على الموسيقى «كالجندي يقف حياته على الجندية» ترتد الى «طبيعتها» الاصلية ، الازلية ـ الابدية : انثى حارة الدماء ، بها ظمأ «لأشياء وأشياء» .

وهذا التحول او بالاولى هذا الارتداد هو تحول وارتداد من الروح الى المادة ، وهو من ثم انحطاط .

صحيح ان ماشكا تتحدث عما حل بها بلغة تتوتر بشاعرية فذة ، وبصور برأقة ، اخاذة ، لا يمكن للمرء ازاءها ان يحافظ على حياده : «كثيراً ما حدثني استاذي عن فعل الموسيقى في اطلاق الروح من عقالها الارضي وتحريرها من قيود المادة . ولطالما احسست بروحي ترتفع الى آفاق عليا بسبب موتزارت وباخ وبيتهوفن وغيرهم من عظماء الموسيقى ، الا ان موسيقاهم كانت تسمو بي الى افلاك باردة قمرية النور لا حياة فيها ولا حرارة . اما هذه الموسيقى فانها شمس محرقة ومعدن مصهور يسري في الدم ولهب يحرق الاعصاب . واذا كانت هذه هي موسيقى الزنوج ، فأنا اذن زنجية» . نقول ان هذه اللغة وهذه الصور لا يجوز أن تخدعنا عن الطبيعة الانحطاطية لذلك التحول او الارتداد . فالروح ، في عالم الرجال ، وقف على الرجال . اما المراة فمن مادة جبلت ، وعن المادة لا يمكن ولا يجوز ان تسمو . وذلك هو اصلا موضوع الرهان في الحرب الضروس التي تدور رحاها بين الرجال والنساء «منذ ان وجدت الخليقة» . الرجال متشبثون بمواقعهم المتفوقة ، والنساء يجهدن ـ عبثا ـ للنهوض عن ارضهن والارتقاء الى سمائهم . وفي كل مرة ، وكما في أسطورة سيزيف ، تتوهم امراة متفوقة انها رقت مراقي الرجال وتحررت من ربقة المادة واقتحمت قلعة الروح الشاهقة المنيفة ، يبرز لها كذلك رجل متفوق ، وبضربة معلم حاذق متمكن

من فنه يردها الى واقعها وطبيعتها وحضيضها ، باستعلاء ولكن بلا اهانة ، بانتصار ولكن بلا إذلال ، بحيث لا تجد بنت حواء حرجا او هوانا ان تهتف وهي تتدحرج الى «قعر الوادي» : «اذا كانت هذه هي موسيقى الزنوج ، فأنا اذن زنجية».

هذا على الاقل في ساعة السكرة ودوار السقوط ، وفي «غرفة» الفتى الشرقي التي ولجتها «فيما يشبه الحلم» في نهاية ليلة الجاز تلك .

اما في ساعة الصحو ، فستعرف اي هزيمة منكرة الم بها واي مهانة . او هذا ، على الاقل ايضا ، ما يتوهمه الفتى الشرقي الذي يعتقد ، على وجه التحقيق لانه شرقي ، ان فعل الحب هو اكبر انتصار له واعظم هزيمة للمراة .

اننا لا ندري ما الاسباب التي جعلت ماشكا تقطع علاقتها بفتاها الشرقي ولا تعود الى رؤيته بعد تلك الليلة . ولكننا نعلم علم اليقين ما التفسير الذي قدمه «ديكنا» الشرقي لتلك القطيعة. فانطلاقا من ايمانه بأزلية الحرب الدائرة رحاها بين الرجال والنساء ، ومن اعتقاده بأن قدر الرجل ان يكون صيادا ودور المراة ان تكون طريدة ، ومن افتراضه بأنه احرز على ماشكا نصرا مبينا او انزل بها هزيمة ماحقة حينما تمكن بتقنيته البارعة من «سوقها» الى غرفته وردها من روح هائمة بالموسيقى الى محض مادة مؤنثة ، انطلاقا من هذا كله يفترض انها انقطعت عن رؤيته لانها لا تريد ان تقرأ ثانية وثيقة هزيمتها في عيني «الفتى الشرقي الذي حسر القناع عن وجه عازفة الكمان الآتية من فيينا واثبت لها انها انثى ــ كأية امراة اخرى ــ فلم تغفر له ذلك» .

ان قصة «بوق سان جرمان» تنتهي على مشهد الفتى الشرقي وهو يعرب عن تمنيه لو كان عنده بوق كذاك الذي عند صديقه الاميركي الجنوبي بانشو . ومن المحقق انه لو كان عنده بوق كبوقه لكان نفخ فيه بكل ما اوتي من قوة ليعلم القاصي والداني ان ماشكا قد ولجت ليلتئذ الى غرفته . ولكنه ان كان لا يملك

بوقا ، فهو يملك على كل حال قلما . وبهذا القلم سيثبت انه ، كبانشو ، ديك لا يستطيع امساك نفسه ، «كلما تعطف على دجاجة» ، عن اعتلاء اقرب مزبلة ليصيح !

ويبقى على كل حال سؤال جوهري : لماذا لا يتصور فتانا الشرقي فعل الحب الا بتعابير الانتصار والهزيمة ؟ ولماذا يفترض ان فعل الحب هذا يرد المراة الى مجرد انثى ولا يرد الرجل الى مجرد ذكر ؟

ان الديك نفسه ، على كل ما يعزى اليه من زهو وعجب بالذات ، لا يمكن ان ينكر انه ودجاجاته ينتمي الى فصيلة حيوانية واحدة . فعلامَ يستند فتانا الشرقي اذن لينكر انه ونساءه ينتمي الى فصيلة انسانية واحدة ، وان الفعل الذي يجمع بين الرجل والمراة ليس فعل حرب وانما فعل حب ؟

ترىٰ اليس فتانا الشرقي ، كبطل موليير ، مريضا بالوهم ؟ وهل من علاج له غير غسل الدماغ ؟

رصيف العذراء السوداء
او الغرب من منظور السائح الشرقي

في قصص عبد السلام العجيلي ، البديعة جماليا ، تختزل العلاقات بين الشرق والغرب او بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية الى محض علاقات سياحية .

فالغرب ، اولا ، في قصص عبد السلام العجيلي لا يعود يتمثل في الحاضرة المتروبولية ، وانما يتجاوز باريس ولندن الى كل حاضرة يمكن ان يقصدها سائح شرقي : ستوكهولم في السويد (قصة **«سالي»** (١)) ، وكادنابيا على بحيرة كومو في شمال ايطاليا (قصة **«الحب والنفس»** (٢)) ، وبيرن في سويسرا وهيلبرون في سالزبورغ — علاوة على باريس — في فرنسا

١ — من مجموعة «قناديل اشبيلية» .

٢ — من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه .

«ثلاث رسائل اوروبية» (١) ، واثينا ومضيق كورنثيا في اليونان **«لقاء كل مساء»** (٢) ، وهلسنكي واولانكو في فنلندا **«الحب في قارورة»** (٣) ، ووصولا حتى الى ساوباولو في البرازيل **«فيفا»** (٤) .

والمعالم السياحية في هذه الحواضر تقدم الاطار المكاني المباشر لقصص عبد السلام العجيلي . وهناك قبل كل شيء المقاهي : مقهى الريفن بيغ في استوكهولم ، ومقهى صغير بلا اسم في بيرن، ومقاهي باريس التي لا يحصى لها عد: ابتداء من مقاهي سان جرمان الادبية الى مقاهي مونبارناس الفنية الى المقاهي الصغيرة غير المشهورة سياحيا في الشوارع الجانبية . وهناك ثانيا الفنادق : فندقان صغيران بلا اسم في استوكهولم وابسالا في السويد ، وفندق صغير آخر في زقاق متفرع من شارع فوجيرار في باريس ، وفندق تورني اي البرج في هلسنكي وفندق آولانكو في فنلندا ، وفندق كلاريدج في ساو باولو ، وفندق ميرالغو في كادنابيا .

ومع ان المقاهي والفنادق ، من حيث انها امكنة لقاء عابر واقامة مؤقتة ، خير مؤشر في قصص عبد السلام العجيلي الى طبيعة العلاقات العارضة والمحكومة بالصدفة الخالصة التي تقوم بين سياح في عالم سياحي ، فان «الثوابت» المكانية الاخرى في قصص مؤلف **رصيف العذراء السوداء** تضاهي المقاهي والفنادق قدرة على الافصاح عن ارتجاجية تلك العلاقات : مهرجانات (مهرجان سانت اريك ماسان، وهو «موسم من مواسم ستوكهولم

١ — من مجموعة «الخيل والنساء» .

٢ — من مجموعة «الخيل والنساء» كذلك .

٣ — من مجموعة «فارس مدينة القنطرة» .

٤ — من مجموعة «حكاية مجانين» .

يقبل عليها فيه الزوار من كل حدب وصوب»)، متاحف (متحف اللوفر بباريس، فيلا كارلوتا بكادنابيا، الاكروبول بأثينا). بل كثيرا ما تدور احداث القصة في اماكن متحركة: في قطار ابسالا في قصة **سالي**، على دراجة الفسبا في **الحب والنفس**، على متن السفينة اليونانية في **لقاء كل مساء**. وبديهي ان اهتزازية وسائل النقل تصلح لان تكون مؤشرا الى اهتزازية العلاقات الحضارية التي تقوم على متنها بين السائح الشرقي وبين المراة الغربية التي كثيرا ما تكون هي بدورها سائحة. بل ان عبد السلام العجيلي، الذي يكاد ان يكون القاص الغرائبي الوحيد في ادبنا العربي المعاصر، كثيرا ما يعقد حبكة قصته بالذات حول موضوعات سياحية: تمثال كانوفا المعروف باسم «آمور وبسيشه» في فيلا كارلوتا في القصة التي تحمل كعنوان اسم ذلك التمثال (**الحب والنفس**)، حلية الفيفا الذهبية التي تقدمها محلات مشاهير الصاغة في البرازيل هدية الى اغنياء السياح واكابرهم ك «تميمة تستجلب الحظ الحسن للمسافرين (**فيفا**)، بريد الاحبة العجيب الذي تنص تقاليده على ان يضع المسافرون على ظهور السفن العابرة لمضيق مسينا رسائلهم الى احبائهم مع ورقة نقدية في «قوارير مختومة يلقونها في البحر»، فيلتقطها الصيادون في المضيق ويحتفظون بالورقة النقدية ويضعون بالمقابل الرسائل في البريد بعنوانها المرفقة به، بحيث لا يكون هناك مفر من ان تصل الى اصحابها كما لو ب«البريد المضمون» ولو متأخرة «شهرا او سنة او جيلا» (**الحب في قارورة**).

وحتى عندما يتناول عبد السلام العجيلي بالمعالجة المباشرة الجرح الاستعماري، كما في قصة **ثلاث رسائل اوروبية**، فانه يتناوله في اطار سياحي بحت على شكل رسائل متبادلة بين ادنا الالمانية وبين مروان، حبيبها العربي السابق. فإدنا تكتشف ذلك الجرح في باريس، وهي في طريقها الى سالزبورغ لحضور

مهرجان موتزارت، في شكل بصقة تلقتها في وجهها من قبل شاب جزائري حسبها تنتمي الى الامة المتروبولية التي كانت تشن يومئذ حربا استعمارية قذرة لإبقاء الجزائر فرنسية؛ ومروان يكتشفه في باريس ايضا في ملهى الزودياك للتعري، حين قطع نمرة «الستريب تيز» التي كان يتفرج عليها هدير تظاهرة كانت تهتف في الخارج: الجزائر جزائرية!

ان قصص عبد السلام العجيلي الحضارية تكاد ان تكون مهرجانا دائما وصارخ الالوان والاضواء من العواصم والاسماء والغرائب والمعالم والآثار في كل صقع من أصقاع اوروبا: مهرجانات سانت اريك ماسان في استكهولم، قرية ابسالا السويدية بجامعتها الشهيرة وقلعتها الجبارة «التي بناها ملوك سفيا» وساعة كاتدرائيتها الرائعة «التي ترجع الى خمسة قرون مضت»، فيلا كارلوتا التي يقصدها السياح من أصقاع الارض لمشاهدة تمثال كانوفا، اللوفر وثرواته الفنية التي لا ينتهي لها عد، الاكروبول، اعمدة البارتينون، مضيق كورنثيا، قرية مايرلنغ التي اشتهرت بمأساتها، مضيق مسينا، الشانزليزيه والفولي برجير وبيغال، مهرجان موتزارت، معرض مارك شاغال للزجاج الملون، برج ايفل، الحي اللاتيني، قصر هيلبرون في سالزبورغ، ميناء هلسنكي ومحطتها المركزية التي صمم «هندستها الرائعة التي تقرن الرشاقة بالبساطة والضخامة» الفنان ايلييل سارينين، تماثيل واينو آلتونن، لوحات متحف الآتينوم العارية، تمثال ديانا في ساحة ايروتايا في عاصمة فنلندا، تمثال العداء الاولمبي نورمي ب «عريه الفاضح» امام ملعب الستاديون في هلسنكي، بريد الأحبة، جزيرة سان لويس، مرابع ساوباولو الليلية، وعدد لا يقع تحت حصر من المقاهي والحانات والملاهي. فلكأن قصص عبد السلام العجيلي دليل سياحي لاشهر المعالم السياحية وأجملها في اوروبا. ولكن المهرجان الاعظم والاسطع والابهر في قصص العجيلي الحضارية

هو مهرجان نسائها واسماء نسائهـــــا : فمن سالي اريكســـن السويدية ، الى رينات فيلهابر الدانوبية ، الى ليليان الفرنسية، الى ادنا الالمانية ، الى ماريا لينا الكوزموبوليتية ، الى ريناتـــا البرازيلية المولد ، الالمانية الاصل . وهذا بالاضافة الى «ماريان وجانين وسوزان وإرما ونيكول وسواهن كثيرات ، فـــي باريس وغير باريس» ، وعلى الاخص منهن «فــيرا وغرترود» مـــن الصديقات وصديقات الاصدقاء من «النورديات الجميلات» .

بيد ان هذه الثريا المتألقة ، المتوهجة ، من الاسماء التـــي يضوع كل منها بنكهة قومية مميزة ، لا تمثل علاقات انسانية بقدر ما تمثل تذكارات كتلك التي يؤوب بها السائح من كل بلد طاف به وتوقف عند معالمه وتملى في بدائعه . بل انها اقرب ما تكون ، في اجتماعها وازدحامها وازدهاء الوانها وتنوع إرناناتها، الى تلك الاعلام الصغيرة ، الجميلة ، المتراصة صفوفا ، التـــي يحرص السائح ان يرصع بها مقدمة سيارته علامة لا تخطئهـــا العين على وفرة البلدان التي جال فيها وساح .

ان كل اسم في تلك اللائحة الطويلة الباهرة يقترن بعلاقة او بشبه علاقة محكومة لا بالاطار السياحي فحسب ، بل بما يمكن ان نسميه بالزمن السياحي . فغالبا ما تكون علاقة سهـــرة او ليلة واحدة ، على غرار علاقات عباس ، بطل **«الرصيف العذراء السوداء»**، الذي اذا اعوزته «صديقةباريسية» تصيَّد له «صديقة عابرة : سائحة المانية من بافاريا او طالبة من نروج يقضي معها سهرته او ليلته» . وبالفعل ، ان الزمن السياحـــي للعلاقة لا يتجاوز الليلة الواحدة في احضان ريناتا البرازيليـــة المولد ، الالمانية الاصل ، في قصة **فيغا** . وفي **لقاء كل مساء** ، يدوم بين ذراعي ليليان الراقصة في فرقة «باليه» آموري الجوالة، ديمومة الرحلة على ظهر الباخرة من بيروت الـــى مرسيليا . وفـــي **الحب والنفس** ، تبدأ العلاقة في الطريق الى قصر فيلا كارلوتا وتنتهي في قصر اللوفر ، لتنتهي معها قصة رينـــات فيلهابر ،

الشقراء المنتمية الى «ارستقراطية متفسخة» ، التي «احبت ان تطلق نفسها على سجيتها» لايام معدودات بين ذراعي «شـــاب اسمر المحيا» قبل ان «تدخل القفص الذهبي» . ومع ان العلاقة بين ادنا ومروان في **ثلاث رسائل اوروبية** تبدو وكأنها اطـــول زمنا او بالاحرى غير محددة زمنا ، فانها مقطعة تقطيعا سياحيا اذا جاز التعبير ، بين برن وباريس وسالزبـــورغ في زيارات سياحية خاطفة اليها .

و**(الحب في قارورة)** لها دلالتها الخاصة من هذا المنظور . فمع انها قصة حب بطلاها عربيان ، هاني «الاعزب المزمـــن» و«الثري اللبق» ، «الكثير الاسفار ، الجميل الوجه ، الانيـــق المظهر» و«امراة اعمال» عربية ، متحررة ، لها جمال الفنلنديات وليس لها برودتهن الصقيعية ، ولها من رجاحة العقل ما يثبت بطلان النظرية القائلة ان «جمال المراة يتناسب عكسيا مـــع ذكائها» ، فان الاطار السياحي للقصة (فنلندا) وحبكتها الغرائبية (بريد الاحبة في مضيق مسينا) وزمنها السياحي (ليلة واحدة في فندق آولانكو ثم اربعة عشر عاما بائسا بانتظار وصول الرسالة الملقاة الى البحر في قارورة) ،كل ذلك قد حتم ان تكون **الحب في قارورة** قصة «لاعلاقة» اكثر منها قصة «علاقة» .

وفي الواقع ، ان النهايات جميعا في قصص العجيلـــي الحضارية ، التي لا تتجاوز «العلاقة» فيها ان تكون «حب ليلة»، «حب مغامرة» ، هي نهايات سلبية . فالسائح الثري الكثـــير الاسفار في قصة **فيغا** يقفل راجعا ، بعد ليلته المشهودة مـــع ريناتا ، الى وطنه غير حامل معه من ذكريات تلك الليلة البرازيلية سوى تميمة الفيغا . ورينات الدانوبية ، التي تلعب في قصـــة **«الحب والنفس»** دور بسيشه التي اضاءت المصباح فـ «خسرت بالنور حبها الذي صانه الليل وترعرع في الظلام» لا تريد مـــن الايام المعدودات التي قضتها الى جانب «آمور» الاسمر المحيـــا على ضفاف بحيرة كومو الا ان تكون لها مصدر دفء وحـــرارة

يعوضها عن برودة الحياة في القفص الذهبي الذي لن يكـــون شريكها فيه الا صاحب لقب يختاره اهلها لها من طبقتهم . وماريا لينا في «**وصيف العذراء السوداء**» لا تلتقي بعباس لليلة واحدة الا لتفترق عنه ابد الحياة ، كطريقين متعاكسين لا تلتقيـان الا لمرة واحدة ، ولا يكون لقاؤهما الا حيثما تتقاطعان .

القصة الوحيدة التي تشذ في نهايتها عن هذه المصائـــر السلبية هي قصة **سالي** . فسالي النوردية الشمالية «الحمراء الشعر» ، «الوردية البشرة» ، تنتهي بعد اعوام خمسة طويلة من الانتظار الى ان تصير زوجة لابن البادية «الاسمر الوجه ، الاسود العينين» . ولكن هذا «الشذوذ» بالذات بليغ في دلالته . فالفتى العربي لم يقبل بسالي زوجة له الا لانها رفضت «الاستسلام» له في ابسالا . فقد كان ازدحام الفنادق بالنزلاء قد اضطرهما ليلتئذ الى النوم في غرفة واحدة . وقد منّى الفتى العربي نفسه في تلك الساعة بالاماني العراض : فسالي «الحمراء الشعر ، الناهدة الصدر ، النارية الشفتين ... ستنضو عما قليل هذا الثوب الازرق الذي يلف مفاتن قدها ثم تلقي بنفسها ، جسدا فاتنا وروحا جميلة ، بين ذراعيّ وعلى صدري» . ولكن سالي كانت تعد له مفاجأة من نوع مغاير تماما . فقد صارحته بحبها اياه ، وذكرته في الوقت نفسه بأنه من «اهل البادية» وبأن اهل البادية مشهورون في العالم وفي التاريخ بكرم اخلاقهم ، ولهذا فانها تنتظر منه ، على الرغم من انهما سيرقدان في غرفة واحدة، الا يكذب ثقتها فيه واعجابها بأخلاق اهل البادية التي قدم من مضاربها . ومع ان الفتى العربي غص بريقه لحظتئذ و«تحولت كل الشهوة الثائرة» في دمه الى «غيظ اكّال» ، لكنه لم ينسَ لها قط انها ابت «الاستسلام» له ، وكافأها على ذلك ، ولو بعد تأخر خمسة اعوام ، بما لم يكافىء به قط ابطال العجيلـــي الشقراوات اللائي «يستسلمن» لهم ، اي بالزواج .

ان منطق الرجل الشرقي الذي يطل علينا من خلال النهاية

السعيدة لـ «**سالي**» تتردد أصداؤه في جميع قصص العجيلي الحضارية ، وبدرجات متفاوتة من السفور والصراحة . فبطل **الحب والنفس** لم يعشق في رينات «الروح الذكية والذهن المتقد والجسد الجميل» فحسب ، وانما شده اليها في المقام الاول انها كانت «تشعره في جو ، الرجل والمراة فيه ندان ، انه سيد لها، تنطق بذلك نظراتها وتطامن روحها واستخـــذاء جسدهـا» . اما **لقاء كل مساء** ، فعلى الرغم من ظاهر مجانيتها كقصـــة سياحية خالصة واخاذة ، فانها متمحورة في حبكتها بالـــذات حول فلسفة شرقية في الحب تعطي الرجولة والرجال بسخاء ما تضن به بشح على الانوثة والنساء . فالحب ، بأسمى معانيـه وادناها الى الكمال ، مفهوم رجال وفن رجال . اما النساء فكل دورهن في الحب ان ينزلن به من عالي مثاله الى حضيض واقعه. ولهذا، فوصالهن لا تعقبه الا «مرارة في الفم وخواء في الروح». يقول الراوية **الشرقي** لقصة **لقاء كل مساء** : «كل من يقول ان الرجل يركض وراء الانثى في المراة يهرف بما لا يعرف . انـــه يركض وراء نفسه ، ووراء تمام نفسه التي يشعر بأنها لم تكتمل. وهذا هو الحب . هل هناك امراة تستطيع ان تتم نفس رجل ؟ هنا المسألة» . ويضيف بتحقير للنساء يرتفع الى مستـــوى الفلسفة : «عرفت المحبوبات ، ولم اعـــرف الحب ... واي جحيم هي الحياة اذا امتلأت بالحبيبات واقفرت من الحب ..» .

انها ، كما نرى ، مركزية ذات ، بل نرجسية «رجاليـــة» مرفوعة الى درجة المطلق . فعلى الرغم من ان كل الايديولوجيا المعادية للنساء على مر التاريخ لم يكن لها من هم وهدف الا ان تدخل في روع المراة ان لا وظيفة لها في الحياة الا الحب ، فان هذه الايديولوجيا عينها تصل بعدائها للمـــراة الى الاوج حين تسحب بالشمال ما تظاهرت بأنها تجود عليها به بكل سخـــاء باليمين ، وحين تنكر على النساء ، حتى في مضمار الحب، سمو التجريد لتدمغهن بدونية ابدية ، دونية التجسيد .

في **ثلاث رسائل اوروبية** ، يتبنى مروان لحسابه المثل الروسي القائل : «اذا حل المساء ، فكل النساء سواء» ، ويضيف اليه مستزيدا ان المراة «حيوان جميل» . بيد انه لا يقول ذلك ، وكما قد يخيل الينا للوهلة الاولى ، في معرض هجاء النساء ، وانما في معرض هجاء الرجال الذين ذلوا انفسهم الى مستوى «الركض وراء الانثى في المراة» ، وتناسوا ان تمام الرجولة هو في الركض «وراء تمام انفسهم» .

بيد ان عباس «الطالب العراقي المترف» في **رصيف العذراء السوداء** ، يعود ، على صعيد العداء للمراة ، الى تبني ايديولوجيا اكثر تقليدية . فهو في طلبه لـ «متع الدنيا ولذاتها» يضرب عرض الحائط بالتجريد الفلسفي وسموه ، ويضع فوق اللذات جميعا لذة الكبرياء ، «كبرياء رجل تملك انثى» .

اما الراوية الشرقي لقصة **الحب في قارورة** ، فان جعبته حافلة ، الى حد الابتذال ، بكل انواع الاسهم المسمومة التي ما ونى الرجال يسددونها منذ سحيق الازمان الى كل امراة تزعم انها تريد التحرر من شرط النساء الجائم عليهن كالقدر . فهو لا يكتفي بأن يلوم صاحبه هاني الذي امضى «ليلة بيضاء» في فندق آولانكو بالقول : «في اعتقادي انك لم تعرف كيف تكذب عليها كما يجب ان يكذب الرجل مع كل امراة كي ينال منها ما يريد» ، بل يشن ايضا حملة شعواء على كل من تدعي من النساء ان لها راسا وعقلا ودماغا يفكر :

ـ ان عشق المراة النابغة بلية وقاك الله شرها .

ـ جمال المراة متناسب عكسيا مع ذكائها .

ـ ان هنا بعض الافكار ، وهو كما قلت لك مايسيء ظني بمراسلتك كصديقة او حبيبة ، وينزل من جمالها في تقديري درجة ... واذا كانت هناك افكار اخرى فانه لا يسعني الا ان ارثي لذوقك !

ـ ان كل السفسطات التي تسميها هي تفكيرا او فلسفات لا

تستطيع ان تحمي امراة من رغبة رجل ... اذا لحقها قد تهرب منه ، واذا هرب منها لحقته وكفرت عن هروبها باستسلامها اليه مجردة من كبريائها تجردها من ثيابها !

لقد اكتفينا حتى الان بتناول قصص العجيلي الحضارية ككل ، كعالم متماثل ، كبنية واحدة . اما اذا اردنا في الختام ان نتناول عينة مفردة للتحليل ، فان اكثر من باعث يحدو بنا الى اختيار **رصيف العذراء السوداء** . فهي ، اولا ، ذات مكانة اثيرة ـ على ما يبدو ـ لدى مؤلفها اذ اختار ان يطبعها على حدة(١). وهي ، ثانيا ، لها بُعد رواية من دون ان تكف عن ان تكون قصة. والاهم من ذلك ، ثالثا ، انها ، بخلاف سائر قصص العجيلي الحضارية ، تتمرد على الاطار السياحي الصرف وتتحرر من العقدة الغرائبية الخالصة ، وتبدو بالتالي اكثر قابلية للادخال في المخطط الذي تنبني عليه دراستنا هذه .

ان بطل **رصيف العذراء السوداء** ، عباس ، طالب مقيم في باريس ، وليس سائحا . ولئن تميز عن سائر الفتيان الشرقيين الذين التقيناهم في **عصفور من الشرق** و **الحي اللاتيني** و**السنفونية الناقصة** ، فبكونه غنيا ومترفا «تنقل في الدراسة من الهندسة الى طب الاسنان الى الحقوق وفشل في كل منها». والواقع ان الحياة الصاخبة ، اللاهية ، المترفة ، التي يعيشها في باريس منذ اكثر من اعوام ثلاثة ، ان تكن حياة شباب ، فليست حياة طلاب .

والمثير للاهتمام في تجربة عباس انها تقدم نموذجا للفتى الشرقي وهو في ما يمكن ان نسميه بالطور الثالث من حياة الاغتراب . فما هو كبطل **الحي اللاتيني** المكبوت الذي يطلب المراة ، اية امراة ، مطلق امراة . ولا هو كبطل **السنفونية الناقصة**

---

١ ـ دار الطليعة ، بيروت ، ايار ١٩٦٠ .

المفروج الذي ولج الطور الثاني ، «طور الاختيار والتذوق» . وانما هو ، لامتلاء جيبه ولتقادم الزمن عليه في الحاضرة الغربية، في طور ثالث ، طور الشبع من المراة ، وربما الى حد الملل ؛ فهو لا يطلب المزيد من الطعام بقدر ما يتطلع الى تنويعه وتتبيله بالبهارات الحارة القمينة بأن ترد اليه شهيته وبأن تجددها . ومن هذا المنظور ، ما كانت ماريا لينا ، التي تسرد **رصيف العذراء السوداء** قصة علاقته بها ، الا نوعا جديدا ونادرا للغاية من البهارات كان له على شهيته ــ او شهوته ــ مفعول السحر .

وما دمنا في معرض المقارنة ، فلنشر الى ان مخطط **رصيف العذراء السوداء** يكرر مخطط **السنفونية الناقصة** ، ولكن بالمقلوب انجاز التعبير. فماريا لينا في **رصيف العذراء السوداء**، نظير ماشكا في **السنفونية الناقصة** ، ساهية عن «ماهيتها الحقة» ، مشغولة عن «انوثتها» بأمور الروح والدين ، انشغال لذتها الفييناوية بأمور الموسيقى . ولكن بخلاف البطل الشرقي لـ **«السنفونية الناقصة»** لا يضع عباس الخطط للايقاع بماريا لينا ، لانه تجاوز ، كما تقدم القول ، الطور الثاني ، ودخل في طور الشبع والشعور بالاكتظاظ . ولهذا بدلا من ان يحاول ان يهدي ماريا لينا الى طريقه ، طريق الجسد والملاذ الجسدية ، فانه سيقبل طائعا مختارا ان يمضي في طريق ماريا لينا ، لا ليكتشف الروح والملاذ الروحية ، بل لتكون هذه الاخيرة بمثابة توابل جديدة للطبق اليومي الذي عافته نفسه او كادت .

«ماذا كان يجمع بين عباس وماريا لينا ؟... هو الطالب العراقي المترف» المتنقل من كلية الى اخرى ومن «أحضان فتاة الى احضان اخرى في مقاهي الحي اللاتيني ومرابعه» ، وهي «السويدية الواسعة المعرفة بثقافات العالم ومشاكل الانسانية، والمتدينة المتعلقة تعلقا غريبا بطقوس مذهبها الكاثوليكي الجديد (فقد كانت بروتستانتية ثم تدينت بالكاثوليكية عن قناعة وايمان)» ؟ اجل ، ماذا كان يجمع بين عباس وماريا لينا ؟

تنافرهما ، تناقضهما ، تضادهما ، وليس كالضد انجذابا الى الضد ، وليس كالنقيض توقا الى الدوران في فلك النقيض :

«كان كل منهما يعيش في جو وبعقلية وطباع تختلف عن جو الآخر وعقليته وطباعه . فبقدر ما كانت حياة ماريا لينا حياة روحية عقلية او فنية سامية ، كانت حياة عباس لاهية صاخبة في صحبة فتيات الحي اللاتيني المتحللات من كل قيد وشبابه اللامبالين» .

والعجيب في أمر عباس انه ، خلافا للافكار الجاهزة المتواضع عليها ولجميع الفتيان الشرقيين الذين تعرفنا اليهم حتى الان ، يتبنى المادية كتراث شرقي ويفك ارتباطه بالروحية بوصفها تراثا غربيا :

«كان يقول لها انها هي تتعلق بالروح لان الروح شيء غامض وهي بطبعها كنوردية قادمة من بلاد الغيوم والضباب والانواء تحب الغموض وتتعلق به .. اما هو فهو قادم من بلاد الشمس التي تبعثر الغيوم وتبخر الضباب كاشفة عن لب الحقيقة ، والحقيقة هي المادة وهي الجسد» .

ومن الممكن بالطبع تفسير هذا الانقلاب في الموقف من الروح والمادة بأن عباس ، شأن معظم ابطال العجيلي ، وبخلاف غيره من ابطال الروايات والقصص الحضارية العربية ، ليس ابن مدينة ولا حتى ابن ريف ، وانما ابن صحراء ؛ ومعروف منذ العصر الجاهلي ان النزعة المادية والصحراء صنوان لا يفترقان ، وانه حتى عندما تنتج الصحراء دينا فانه يكون اقرب الاديان الى الفطرة والى المادية الفطرية . وفي الواقع ، ان البدوي يبدو اقل من الحضري (المدني والريفي معا) حاجة الى العزاء الروحي ، لا لان الحياة في الصحراء محايثة مباشرة للوجود فحسب ، بل ايضا لان العلاقات البدوية تندرج ، كعلاقات انتاج ، في الطور المشاعي ؛ والمشاعية ، كما هو معروف ، اقل مراحل الحضارة حاجة الى الايديولوجيا ، وبالتالي الى البرقع الروحي .

ومع ان هذه النقطة كانت تستأهل في حد ذاتها ان نوليها المزيد من الاهتمام وان نتوسع فيها اكثر من ذلك ، ولو استطرادا ، الا ان صورة بلاد الشمس وبلاد الغيوم تردنا من جديد الى ما كنا فيه من حديث عن الانجذاب المتبادل بين الاضداد . و«الحق ان عباس ، منذ عرف ماريا لينا ، اخذ يستمرىء في صحبتها ما لم يكن يظن انه يستمرئه وهو في باريس وفي هذه السن وفي هذا التعلق منه بمتع الدنيا ولذاتها » .

لقد كنا تحدثنا عن «مفعول التوابل» ، وهي ذي عينة منه :

«كان يترك كل حياة الشباب الصاخبة وراءه ليقضي الساعة والساعتين في الاستماع الى حديث ماريا لينا عن آخر خطاب للمونسينيور غرليه في مدينة ليون عن انعدام الروح المسيحية في معاملة اصحاب المصانع للعمال المسلمين او عن المشاكل الاجتماعية التي خلفتها الحرب الاسبانية الاهلية في مقاطعة كاتالونيا ... وبقدر ما يكون مستغرقا في الاستماع الى ماريا لينا وفي التمتع بجو الفكر والروح الذي يعيش فيه حين يكون معها ، كان يرجع الى حلقات اصحابه في الحي اللاتيني متعطشا الى ارتياد بؤر الشهوات الجامحة فيها واللذات الفائرة . وجانين ، صديقة عباس ، كانت تعرف منه هذا جيدا . فحين تراه هائج الرغبات متفجر الاعصاب يقسو عليها بشفتيه وبيديه وجسده ، كانت تمسك وجهه بكفيها وتتطلع في عينيه بخبث وهي تقول : اراهن على ان صاحبتك الصوفية قد القت عليك بعد ظهر اليوم محاضرة سامية .. عظة من عظات القديس توما الاكويني او فصلا من حياة القديسة تيريز الافيلاوية !» .

ولكن لئن يكن عباس قد حمل في البداية احاديث ماريا لينا عن السعادة الروحية ومطالبتها اياه ان يسير «معها بروحه بعض سيره مع صاحباته بجسده» على محمل الدعابة ، فانه في الحق «كان يصغي اليها اكثر فأكثر يوما بعد يوم» الى درجة تطورت

معها مجالسه واياها الى زيارات ، بل الى حجات الى «عوالم لم يضع فيها عباس قدمه منذ وطئت قدمه باريس» ، وعلى الاخص الكنائس منها ، «كنائس باريس الكثيرة ولاسيما الصغيرة منها والغريبة» .

برفقتها زار كنيسة عربية صغيرة «في قلب باريس» وراء البانتيون ، «يقرأ فيها القداس بلغة عربية وان كانت كلماتها مكتوبة في كتب الصلاة بالاحرف اللاتينية» . وبصحبتها زار كنيسة للبندكتيين في باسي ، «الحي الارستقراطي في الضفة اليمنى من باريس» ، واستمع فيها الى «تراتيل شجية على موسيقى عذبة تنقي النفس من أدرانها» ، وخرج منها «بمتعة روحية ما كان أبعدها عنه في باريس وفي طراز الحياة التي يحياها» . وقد ذكرته تراتيل الرهبان ، وهم مصطفون حول المذبح ببرانسهم البيض الناصعة ، ب «ادعية حزب الموت واوراده في حلقة من حلقات المريدين النقشبنديين، كان في صغره يرافق والده اليها بعد عشاء كل يوم اثنين في المسجد الصغير في حارة اهله في بغداد» . وقد كان في كل ما سمعه وتأثر به صادقا الى حد «اغرورقت معه عيناه بالدمع» .

وذلك هو الفارق الجوهري بين كل من **رصيف العذراء السوداء** و **السنفونية الناقصة** : فلئن يكن مخططهما واحدا ، فان اجراءات التنفيذ متباينة ، بل متعاكسة . فالفتى الشرقي في قصة صباح محيي الدين «يساير» — على حد تعبيره بالذات — ماشكا ويجاري «ولعها» الموسيقي ويحج معها الى «معالم باريس الموسيقية» في عملية تمويه تقنية بارعة للفخ الذي كان في سبيله الى نصبه لها . اما عباس في قصة عبد السلام العجيلي فصادق النية ، لا يتصرف وفق تخطيط مسبق ، ولا يصدر في طوافه مع ماريا لينا بمعالم باريس الروحية عن موقف تقني صرف . وبكلمة واحدة ، انه ليس صيادا ، وما كان ليتصور قط ان ماريا لينا يمكن ان تتحول ذات يوم الى طريدة .

واذا ما حدث ، مع ذلك ، هذا التحول ، او هذا الامساخ ، فانما من قبيل المصادفة وحدها ، او بالاحرى كانتا من قبيل المصادفة وحدها .

وتلك هي مفاجأة عبد السلام العجيلي «الشرقية» لنا . مفاجأة لا على صعيد ابطال القصة ، وانما على صعيد تصميمها بالذات .

فماريا لينا ، التي قامت بدور الدليل لعباس الى معالم باريس الروحية[1] ، تطالبه بعد زيارة كنيسة الرهبان البندكتيين بأن يرد اليها بعض جميلها وان يقابلها «بالمثل مرة واحدة على الاقل» ، فيكون دليلها الى «سهرة في جو شرقي» .

ونظير «ليلة الجاز» المشهودة ، لن تكون السهرة الموعودة في احد ملاهي باريس للرقص الشرقي الا عامل التفاعل الفجائي الذي سيرد ماريا لينا ، بمعجزة كيميائية ، الى هويتها الحقيقية وشخصيتها الاصلية : انثى من الازل وإلى الابد . فما فعلته كلارينيت سيدني بشيت المحمومة كالغريزة ، ستعيد فعله شهوانية حركات الراقصة التي «ظلت خلال نصف ساعة تلاعب، على انغام موسيقى بدات ميلودرامية شجية ثم انتهت عصبية هائجة ، تلاعب كل عضلة من عضلات جذعها واطرافها ، مندفعة بها شيئا وراء شيء حتى انتهت بها الى اختلاجات متساوقة ثم الى تشنجات متقطعة ، وهي ملقاة على ظهرها ثائرة الشعر ، منفرجة الشفتين ، مجهدة الملامح» .

وبغض النظر عن النيات ، كذبها او صدقها ، وبغض النظر عن سبق العمد او عدمه ، وبغض النظر اخيرا عن الدعابة او

---

١ ــ دور «الدليل» هذا مظهر آخر من مظاهر التوازي بين «السنفونية الناقصة» و«رصيف العذراء السوداء» . ولكنه هنا ايضا دور معكوس . ففي القصة الاولى يقوم به الصياد ، وفي الثانية تقوم به الطريدة ، وان عن لاوعي.

الرصانة في النبرة ، فان ما يستوقف الانتباه ان كلا من ماشكا وماريا لينا ، على الرغم من تصوف الاولى الموسيقي وتصوف الثانية الروحي ، تقعان في التجربة عند اول تماس لهما بعالم المادة والجسد . فكأن تساميهما ، على طول أمده وعلى عنادهما فيه وإصرارهما عليه ، ان هو الا قشرة رقيقة ، واهنة واهية ، تتصدع من اول احتكاك وتتفجر عند اول صدمة . او كأن الانوثة في المرأة كالبركان الفائر ابدا، فما ان يجد شقا في القشرة حتى يندفع منها بكل ثورانه الملجوم وحممه المكبوتة .

أهي الانوثة فعلا ؟ ام هي الانوثة كما يتصورها عقل الرجال، وعلى الاخص العقل الشرقي للرجال ؟

لقد وجدنا الجواب على هذا السؤال لدى الديك الشرقي في **السنفونية الناقصة** حين تباهى بأن انقطاع ماشكا عنه بعد «ليلة الجاز» كان لانه «حسر القناع عن وجه عازفة الكمان الآتية من فيينا واثبت لها انها انثى كأية امرأة اخرى» . والحال ان عباس في **رصيف العذراء السوداء** يتبنى المنطق عينه . فماريا لينا ، التي تصورها لنا القصة على انها لم تتمالك نفسها عن مرافقته الى «غرفته» في الفندق بعد السهرة في الملهى الشرقي ، تنقطع عنه وتختفي هي الاخرى من حياته ، صنيع ماشكا في قصة صباح محيي الدين. ومع انعباس لا يحب ان يؤدي دور الديك، لا بالصياح فوق المزبلة ولا بالنفخ في البوق ــ فثقته برجولته لا تحتاج الى اي إشهار او شهادة ــ فانه لا يجد غير لغة الديكة ومنطق الديكة سبيلا الى تعليل سلوك ماريا لينا وانقطاعها عنه:

«كان يدرك ان أسى ماريا كان أعمق من هذا ... ربما كان مصدر ذلك الاسى اصابتها في كبريائها كامرأة اكثر من اصابتها بسلوكها كمتدينة . فقد كان هو الحمَل الضال وكانت كامرأة اكثر منه دراية واعمق ثقافة واشد ايمانا تحاول ان تهديه وتطرد من نفسه الشيطان الذي كان ينفث ناره في عروقه ... فماذا كانت النتيجة ؟!... تمنى عباس لو انه استطاع لقاءها مرة

واحدة ، اذن لما حاول ابدا ان يلقاها بكبرياء رجل تملك انثى ولا بكبرياء ضال سفّه مقدسات مؤمن في مناظرة مشهودة» .

الحرب اذن مستمرة . الحرب عينها التي تدور رحاها «بين الرجال والنساء منذ ان وجدت الخليقة» . ولكن الحرب هذه المرة ليست خدعة ، وانما مواجهة . فكذلـــــك يقضي شرف الرجولة . وذلك هو الفارق بين بطل صباح محي الدين وبين بطل العجيلي . فبطل الاول ، الذي ما يزال في الطور الثاني ، لا يجد غضاضة في ان يركب الى «العدو» مركب الغش والحيلة والخداع . اما بطل الثاني فان وجوده في الطور الثالث يسمح له بترف الشهامة . انه صادق في حربه ، واطمئنانه الى النتيجة لا يزيده الا إصرارا على الصدق . ثم انه ابن صحراء ، وليس ابن مدينة ، وحرب الصحراء شرف وفروسية ؛ او هكذا تقضي على الاقل التقاليد او الاساطير . وهذا بالتحديد ما يجعـــــل نهاية **رصيف العذراء السوداء** تختلـــــف عن نهاية **السنفونية الناقصة** . فهذه الاخيرة تختتم على الفتى الشرقي وهو يصيـــح صيحته الديكية المظفرة . اما عباس فانه ، بعد ان يطلق تلـــــك الصيحة بينه وبين نفسه ، يكتشف انه وقع في حب تلك التي انتصر عليها . صحيح ان اكتشافه يأتي بعد فوات الاوان وبعد رحيل ماريا لينا ، ولكنه يحمل على كل حال نوعا من التعويض والعزاء ، لا لماريا لينا بصفة شخصية ، وانما لكل انثى خذلت وهزمت في شخصها . وهذا أمر تقضي به ايضا أخـــــلاق الصحراء : ف «العدو» له كرامته التي ينبغي ان تصان ، فـــي نزاله كما بعد الانتصار عليه . وهذه سمة مشتركة ، على كل حال ، بين عباس وبين سائر ابطال العجيلي من الرجال المنتمين بوجه العموم الى ارستقراطية البادية : انهم لا يملكـــون الا ان ينتصروا على «العدو» ، لكنهم لا يذلونه ابدا ؛ وقد تصل بهم لباقتهم الى حد يتلبسون معه سيماء من انهزم في اللحظة عينها التي يسجلون فيها نصرا مبينا . و«هزيمتهم» المتكلفة هذه غالبا

ما تأخذ شكل اكتشاف او إقرار بالوقوع فـــي شراك الحب ــ بالطبع بعد فوات الاوان . وهذا يضفي على قصص العجيلي ميزة لا تملكها في الاغلب قصص غيره من الرجال : فالقارئة لها قد لا تشعر بأنها مهانة . وهذه ميزة ليست بالهينة في ادب يكتبه رجال لرجال عن انتصارات رجال .

موسم الهجرة الى الشمال
او الجغرافية التي قلبت معادلة التاريخ

الشرق في رائعة الطيب صالح الروائية جنوب ، والغرب شمال . وهذه واقعة تكفي بحد ذاتها للدلالة على مدى ارتجاجية مفهوم الشرق والغرب وعدم مطابقته للواقع ، حتى من وجهة النظر الجغرافية الصرف . فالغرب غرب والشرق شرق ، ما دامت افريقيا مسقطة من الحساب . اما في اللحظة التي امكن فيها لصوت من السودان ، ومن قلب القارة السوداء ، ان يفرض نفسه على ادب «الشرق العربي» ، فقد اصاب المفاهيم الثابتة الراسخة منذ اجيال وأجيال ، اضطراب تتوجب معه مراجعتها واعادة النظر فيها .

في وسعنا اذن من الان ، وقبل المباشرة بأي تحليل ، ان نترجم الى «لغتنا» عنوان رواية الطيب صالح ، فنقول : «موسم الهجرة الى الغرب» .

«النهر ، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية ، يجري نحو الشمال ، لا يلوي على شيء ، قد يعترضه جبل فيتجه

شرقا ، وقد تصادفه وهدة من الارض فيتجه غربا ، ولكنه ان عاجلا او آجلا يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال » .

ومن الان ايضا نستطيع ان نقول ان هذه الجملة هي كلمة السر وجواز مرورنا الى معابر الاسوار ، وحتى الى السراديب والدهاليز ، في تلك القلعة من الرموز التي هي **موسم الهجرة الى الشمال** .

ان النهر هو بالبداهة النيل ، إله القارة الافريقية القديم . لولاه لا يمكن تصور الحياة بالذات ، ولا التاريخ . ومسيرته من قلب القارة السوداء جنوبا الى البحر الابيض المتوسط شمالا ، وان تعرج شرقا او غربا ، حتمية ، جبرية ، لانها جزء من نظام الكون ومن نواميس الطبيعة التي قد يكون للقدر نفسه راد له وهي ليس لها من راد .

لكن الوجود الكثيف ، الطاغي ، الكلي الحضور للنيل في **موسم الهجرة الى الشمال** ، لا يمنع ان يكون النهر ايضا رمزا لنهر ، هو نهر الهجرة الى الشمال ، اي بلغتنا الى الغرب . فلولا هذا النهر «لم تكن بداية ولا نهاية» للقصة ولبطل القصة، مصطفى سعيد ، الذي «كان اول سوداني يرسل في بعثة الى الخارج» و«اول سوداني تزوج انكليزية»، بل «اول سوداني تزوج اوروبية اطلاقا» .

ان **موسم الهجرة الى الشمال** هي قصة هذا النهر ، قصة هذا التيار الجارف الذي يحمل ، منذ هلّ القرن العشرون ، افواجا تلو أفواج من بشر الجنوب الى بلاد الشمال في رحلة جبرية ، محكومة بقوانين حديدية كنواميس الطبيعة ، لان الشمال ، منذ هلّ العصر الحديث ، لم يعد جهة كغيره من الجهات الاربع ، بل امسى المصب للانهر جميعا ونقطة المركز لدوائر العالم قاطبة . انه شمال الثورة الصناعية ، والعقلانية ، وجبروت الدماغ الانساني الذي ما عاد يعترف بحدود تحده .

انه شمال الثورة السياسية والفلسفة الجذرية والنزعة الانسانية الذي جعل من الانسان ، لاول مرة في التاريخ منذ ان وجد الانسان ، مركز الكون . وهو شمال الثورة الكوبرنيكية وتطويع الطبيعة والفتوحات العلمية وصولا الى غزو الفضاء . وهو ايضا شمال الفتوحات الكولونيالية والاستعمار والامبريالية ، شمال الراسمالية الغربية (الاوروبية + الاميركية الشمالية) التي وحدت العالم ، لاول مرة في التاريخ ايضا منذ ان وجد العالم ، وان وحّدته على اساس قسمة ثنائية الى مستعمرات ومتروبولات ، الى اطراف ومراكز ، الى تشكيلات متخلفة ومجتمعات متقدمة. ولئن يكن المسير باتجاه الشمال قد اضحى حتميا حتمية نواميس الطبيعة ، فلأن الشمال لم يعد موطنا لحضارة ، بل غدا موطن الحضارة . قبله كانت **حضارات** ، وابتداء منه لم يعد ممكنا الكلام الا عن **الحضارة** . وباختصار ، صار من المحتم ان يندفع الجنوب باتجاه الشمال ، منذ غدت حضارة الشمال حضارة العالم .

يهتف مصطفى سعيد : «انا جنوب يحن الى الشمال» . والرمزية المتضمنة في هذا الهتاف لا تدع مجالا للشك في أن شخصية مصطفى سعيد شخصية حضارية . فحنينه حنين الى الحضارة ، لكن هذا الحنين فيه من الحقد بقدر ما فيه من الحب ، وتلك هي بالضبط مأساة مصطفى سعيد .

ولأن شخصية مصطفى سعيد حضارية ، فانها لن «تحتل مكانها الصحيح كشيء لهمعنى» الا اذا وضعت فيمكانها الصحيح من تاريخ البلد الذي اليه تنتمي . لقد ولد مصطفى سعيد ، على سبيل المثال ، في الخرطوم في ١٦ آب ١٨٩٨ . وهذا التاريخ لا معنى له ، ككل تاريخ آخر ، في المطلق . لكنه في سياق تاريخ السودان تاريخ خطير الدلالة : فقد ولد مصطفى سعيد في اليوم الذي بدات فيه القوات الانكليزية ، بقيادة كتشنر ، اجتياحها لدولة السودان .

ولأن شخصية مصطفى سعيد مركبة من الحقد والحب ، فانها شديدة التعقيد . ولأنها شديدة التعقيد ، فقد تبدو متناقضة اذا نظر اليها بعين واحدة . وذلك هو السر في ان بعضهم يرى فيه ثائرا على الاستعمار ومقارعا له ، بينما يرى فيه بعضهم الآخر عميلا للانكليز وجاسوسا لهم . ولهذا بالتحديد اراد مصطفى سعيد ان يكتب بنفسه سيرته ، حتى تفهمه الاجيال من بعده فلا تظلمه . ومع انه لم يكتب من قصة حياته سوى الاهداء ، فان هذا الاهداء يغني غناء كل صفحات الكراسة التي بقيت فارغة ناصعة البياض ؛ فقد جاء فيه : «الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الاشياء اما سوداء او بيضاء ، اما شرقية او غربية» .

مدخل ثالث واخير الى شخصية مصطفى سعيد «الملتوية»: الطريقة «الملتوية» التي يعبر بها عن نفسه . فقبل مصطفى سعيد ، قبل عام ١٨٩٨ ، قبل الجرح الاستعماري ، كان من الممكن ان يعيش الانسان «ببساطة» وأن يموت «ببساطة» . مثله مثل «الشجرة» ، مثله مثل «الجد» . لكن فاتح السودان، اللورد كتشنر ، عكس المعادلات وخلط الاوراق جميعا : «حين جيء لكتشنر بمحمود ود احمد وهو يرسف في الاغلال بعد ان هزمه في موقعة اتبرا ، قال له : «لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب ؟» . الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الارض ، وصاحب الارض طأطأ راسه ولم يقل شيئا» . ومصطفى سعيد قد تعلم الدرس . فهو «المستعمَر ، لكنه هو ايضا «الدخيل». ومن هنا كان قسَمُه : «الى ان يرث المستضعفون الارض ، وتسرَّح الجيوش ، ويرعى الحمَل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر ، الى ان يأتي زمان السعادة والحب هذا ، سأظل انا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية » .

راى مصطفى سعيد النور اذن مع الفتح الاستعماري

للسودان . ولما كان هذا الفتح يمثل اكبر انقطاع في تاريخ السودان ، كما في تاريخ الجنوب او الشرق كله ، فقد حملت ولادة مصطفى سعيد ميسم ذلك الانقطاع . فقد ولد من غير اب («مات ابي قبل ان أولد ببضعة اشهر») ، وكان وحيدا («لم يكن لي اخوة») . وحتى امه لم تكن اماً («كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق») . هي اذن لم تحمل به ، او كأنها لم تحمل به . لم يكن استمرارها ، ولم تكن امتداده («لعلني كنت مخلوقا غريبا ، او لعل امي كانت غريبة») .

ولأن مصطفى سعيد كان بلا تاريخ ، فقد كان ايضا بلا انتماء . كان «حرا» ، لكن تلك الحرية التي كأنها معلقة في الخلاء الكوني حيث لا ارتباط ولا جاذبية («كنت احس احساسا دافئا بأنني حر ، بأنه ليس ثمة مخلوق ، اب او ام ، يربطني كالوتد الى بقعة معينة ومحيط معين . كنت مثل شيء مكور من المطاط ، تلقيه في الماء فلا يبتل ، ترميه على الارض فيقفز») .

ولئن وجد مصطفى سعيد في تلك النقطة من التاريخ التي انقطع فيها استمراره وتمزقت عندها الارتباطات كافة ، حتى تلك التي تشد منها الابن الى ابيه والولد الى امه ، فهذا لا يعني ان مصطفى سعيد كان بلا كينونة ؛ كل ما هنالك انها كانت كينونة مغايرة («انني منذ صغري كنت احس بأنني مختلف . اقصد انني لست كبقية الاطفال في سني ، لا أتأثر بشيء ، لا ابكي اذا ضربت ، لا افرح اذا أثنى علي المدرس في الفصل ، لا اتألم لما يتألم له الباقون») .

بيد ان الاستعمار لم يكن فتحا وغزوا فحسب ، بل كان ايضا رضة حضارية . معه جاء جنود الاحتلال ، ولكن معه ايضا جاءت المدارس . صحيح انهم «انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم» ، لكن من تعلم ان يقول «نعم» فليس يسع احدا ان يمنعه من ان يتعلم ايضا كيف يقول «لا» . ومصطفى سعيد هو المحصلة الميلودرامية لتلك الحفلة التنكرية التاريخية

الكبرى . انه «العمامة» التي حسبت نفسها «برنيطة» ، مثلما انه «البرنيطة» التي حسبت نفسها «عمامة» . انه خريج مدرسة الاستعمار ، حيث اللغة رطانة ، وحيث الرطانة لغة . ادخلوه اليهم ليعلموه كيف يقول «نعم» بلغتهم ، فاغتنم الفرصة وتعلم ايضا ان يقول «لا» . ولكن مأساته ومهزلته ، حدود خيانته ووطنيته معا ، انه عندما نطق ب «لا» تلك نطق بها بلغتهم ايضا .

ان مدرسة الاستعمار هي كذلك مدرسة حضارة الاستعمار. وقد قام الدليل على التفوق الماحق لتلك الحضارة في العام نفسه الذي رأى فيه مصطفى سعيد النور ، وبالتحديد بعد ايام معدودات من ولادته . ففي ٢ ايلول ١٨٩٨ دارت عند عاصمة الدولة المهدية ، ام درمان ، معركة شاملة بين القوات الغازية الانكليزية وبين رجال المهدي . وقد استخدم كتشنر في تلك المعركة سلاحا جديدا هو الرشاشات . فكان أن سقط من المهديين ، المسلحين بالسهام والخناجر والبنادق القديمة ، عشرون الفا ونيف ، ودحروا دحرا ماحقا ، على الرغم من كل ما أبدوه من شجاعة وبسالة وعدم هيبة امام الموت . ومصطفى سعيد لم تستحوذ عليه الرغبة الجارفة في دخول تلك المدرسة الا املا في معرفة كلمة السر التي تستطيع ، ك «يا سمسم» علي بابا ، ان تفتح مغارة الحضارة الموصدة . ولقد اثبت مصطفى سعيد على مقاعد تلك المدرسة انه آية في الذكاء :

«انصرفت بكل طاقاتي لتلك الحياة الجديدة . وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم . اقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني . ما البث ان اركز عقلي في مشكلة الحساب حتى تتفتح لي مغاليقها ، تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء . تعلمت الكتابة في اسبوعين ، وانطلقت بعد ذلك لا ألوي على شيء . عقلي كأنه مدية حادة ، تقطع في برود وفعالية . لم أبال بدهشة المعلمين

واعجاب رفقائي او حسدهم . كان المعلمون ينظرون الي كأنني معجزة ، وبدأ التلاميذ يطلبون ودي . لكنني كنت مشغولا بهذه الآلة العجيبة التي أتيحت لي . وكنت باردا كحقل جليد ، لا يوجد في العالم شيء يهزني .

«طويت المرحلة الاولى في عامين ، وفي المدرسة الوسطى اكتشفت الغازا اخرى . منها اللغة الانكليزية . فمضى عقلي يعض ويقطع ، كأسنان محراث . الكلمات والجمل تتراءى لي كأنها معادلات رياضية ، والجبر والهندسة كأنها ابيات شعر . العالم الواسع اراه في دروس الجغرافيا كأنه رقعة شطرنج . كانت المرحلة الوسطى اقصى غاية يصل اليها المرء تلك الايام . وبعد ثلاثة أعوام قال لي ناظر المدرسة ، وكان انكليزيا : «هذه البلد لا تتسع لذهنك ، فسافر . اذهب الى مصر او لبنان او انكلترا . ليس عندنا شيء نعطيك اياه بعد الان» .

هل كان مصطفى سعيد ذكيا حقا ؟ الحق ان مخايل الذكاء لا تعوزه ، ولكن الحق ايضا انه مهما أوتي الفرد من ذكاء، فليس بمستطيع ان يتعلم «الكتابة في اسبوعين» . فهل كان مصطفى سعيد اذن معجزة ؟ الحق ايضا ان رواية **موسم الهجرة الى الشمال** لا تريد ان تحدثنا عن «معجزات» ، وانما عن **نماذج** . وقصة الحياة التي ترويها لنا ليست قصة مصطفى سعيد كفرد، وانما قصته كرمز ، قصته من حيث انه رأى النور مع الفتح الاستعماري ، ومن حيث انه كان «اول سوداني يرسل في بعثة الى الخارج» و«اول سوداني تزوج انكليزية ، بل اول سوداني تزوج اوروبية اطلاقا» . وما نريد ان نقوله هو ان ذكاء مصطفى سعيد المعجز لا يمكن ان يفسر الا اذا تذكرنا ما قلناه في البداية من ان مصطفى سعيد شخصية رمزية ، شخصية مركبة كقطع الاحجية، وبكلمة واحدة ، شخصية حضارية. وبوصفه شخصية حضارية ، لا يعود تعلمه للكتابة في اسبوعين واجتيازه المرحلتين الابتدائية والوسطى من التعليم بسرعة خارقة دليل ذكاء ، وانما

يغدو محض اشارة الى تلك الشريحة من المثقفين المتخرجين من المدارس الكولونيالية الذين ادركوا ان الخلاص من الاستعمار لا يكون الا بتمثل الحضارة التي منحت الرجل الابيض تفوقه . فعلى الامم المستعمرة ، المقهورة ، التي كشفت لها الرضة الكولونيالية عن تخلفها حضاريا ، ان تدخل في مباراة مع الزمن، وان تقطع في عقود من السنين الشوط الذي قطعه الشمال او الغرب او اوروبا او عالم الثورة الصناعية في قرون واجيال . وهذا الاختصار للمسافات الزمنية ممكن ، الى حد ما ، عن طريق المحاكاة والتقليد وتمثل انجازات الامم الغربية السباقة . ولكن هذا السباق مع الزمن له ثمنه الباهظ ايضا : الانقسام في الشخصية . فالعقل هو وحده الذي يستطيع ان يختصر بسرعة خارقة المسافات الحضارية ، لكن ما يهضمه العقل لا يتمثله القلب ولا الروح . والحال ان الحضارة ، حتى ولو كانت عقلانية خالصة ، «روح» قبل ان تكون معادلات عقلية جاهزة .

ان مصطفى سعيد لم يكن ، على مقاعد مدرسة الحضارة ، الا عقلا خالصا ، عقلا تخيل ان الحضارة قابلة لان تضغط وتكثف في أقراص تبتلع ابتلاعا . اما عن قابلية هذه الاقراص للهضم من قبل العضوية ، وأما عن فائدتها الغذائية الحقيقية للجسم ، فما دار له في خلد قط ان يسأل او ان يتساءل . .

ان مصطفى سعيد ، علاوة على انه انسان فصامي ، مريض بعسر الهضم الحضاري . وتلك هي النتيجة الاخيرة لـ «ذكائه» المعجز . تقول له المسز روبنسن ، مشيرة الى فصامه : «انت يا مستر سعيد انسان خال تماما من المرح . الا تستطيع أن تنسى عقلك ابدا ؟» . ويقول البرفسور ماكسويل ، ملمحا الى عسر هضمه الحضاري : «مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين انسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه» .

لقد كان مصطفى سعيد ، بمعنى من المعاني ، بدويا يضرب

في الصحراء لاهثا وراء سراب الحضر . وفي رحلته الى الحاضرة الكبرى ، لندن ، كانت الخرطوم واحته الاولى ، حيث انجز المرحلة الابتدائية والوسطى من عملية مثاقفته . وقد كان من المحتم ، لاسباب تاريخية تخرج عن ارادته الفردية وتتعلق مباشرة بالشخصية الحضارية التي يجسدها ، ان تكون واحته الثانية هي القاهرة ، حيث سينجز المرحلة الثانوية : «فكرت قليلا في البلد الذي خلفته ورائي ، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الاوتاد واسرجت بعيري ، وواصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا ، فتخيلها عقلي جبلا آخر ، اكبر حجما ، سأبيت عنده ليلة او ليلتين ، ثم أواصل الرحلة الى غاية اخرى» .

وليس من المصادفة ان يكون مصطفى سعيد قد اختار لنفسه في هجرته باتجاه الشمال صورة البدوي . فهي صورة توحي اليه ببعض الثقة والامان والطمأنينة . صورة مستقاة من عراقة حضارية ماضية له ، صورة تذكره بأن له ، وهو المنقطع عن التاريخ ، امتداده التاريخي هو الآخر .

وليس من قبيل المصادفة ان تكون هذه الصورة ، صورة البدوي الذي «يضرب خيمته» و«يغرس وتده» ، ذات ايحاءات جنسية ، وأن يكون اختيار مصطفى سعيد قد وقع عليها على وجه التحقيق لانها ذات ايحاءات جنسية . فما دامت علاقة الرجل بالمراة قد صورت على مر العصور ، ومنذ الهزيمة التاريخية للجنس المؤنث بسقوط النظام الامومي ، على انها علاقة غزو وفتح ، فلا غرو ان تأخذ المدينة المفتوحة صورة «فخذين مفتوحتين» ، ولا غرو أن يطلق مصطفى سعيد صيحة حربه : «جئتكم غازيا ... المدينة تحولت الى امراة» .

وليس من قبيل المصادفة ايضا أن يكون مصطفى سعيد قد راى القاهرة في صورة امراة اجنبية ، هي المسز روبنسن . فالامر يتعلق هنا ايضا بواقع تاريخي ، وبتركيبه الحضاري ،

وليس بإرادته الفردية . وبالفعل ، اذا لم يكن مصطفى سعيد قد راى من القاهرة سوى المسز روبنسن ، واذا كان قد راى القاهرة بعيني المسز روبنسن ، فهذا لان القاهرة الخديوية كانت يومئذ «شريكة» لندن في حكم السودان :

«وصلت القاهرة ، فوجدت مستر روبنسن وزوجته في انتظاري .. صافحني الرجل .. ثم قدمني الى زوجته . وفجأة احسست بذراعي المراة تطوقانني ، وبشفتيها على خدي . وفي تلك اللحظة ، وأنا واقف على رصيف المحطة ، وسط دوامة من الاصوات والاحاسيس ، وزندا المراة ملتفان حول عنقي ، وفمها على خدي ، ورائحة جسمها ، رائحة اوروبية غريبة ، تدغدغ انفي ، وصدرها يلامس صدري ، شعرت وانا الصبي ابن الاثني عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي ، واحسست كأن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذي حملني اليه بعيري ، امراة اوروبية ، مثل مسز روبنسن تماما ، تطوقني ذراعاها ، يملأ عطرها ورائحة جسدها انفي» .

ولنا هنا ملاحظتان :

اولا — اعتراف مصطفى سعيد بأنها المرة الاولى التي راودته فيها الشهوة الجنسية التي لم يعرفها من قبل في حياته .

ثانيا — حرص مصطفى سعيد على وصف هذه الشهوة بأنها «مبهمة» .

وفيما يتعلق بالملاحظة الاولى ، فانه يسهل علينا ان نقرن بين مراودة الشهوة الجنسية له للمرة الاولى وبين وصوله الى اول محطة على طريق رحلة مثاقفته الى لندن . فهو بذلك يستبق الصورة التي باتت مألوفة لدينا للمثقف الشرقي او «الجنوبي» الذي حط به الرحال في الحاضرة المتروبولية ، المثقف الذي يريد الانتقام لعنّته الثقافية بفحولته كذكر .

اما وصف تلك الشهوة — ثانيا — بأنها «مبهمة» ، فمن السذاجة ان نرجعه الى العلة الظاهرة : كون مصطفى سعيد

«صبيا» في الثانية عشرة من العمر . فلسوف نرى عما قليل ان الشهوة الجنسية عند مصطفى سعيد تزدوج بشهوة القتل : فهو يزرع الموت حيثما غرز وتده ، مثله مثل بدوي ابن خلدون الذي لا يمر على عمران الا ليتركه بورا وخرابا . ولعل هذا واحد من الاسباب الاخرى التي حملت مصطفى سعيد على ان يختار لنفسه ، في غزوته الحضارية ، رمزية البداوة . والحق ان اكثر من دليل يشير الى انه كان تلميذا نابها على مقاعد مدرسة فرويد (١) : فهو يحمل معه في حله وترحاله لا إيروس وحده بل كذلك تاناتوس ، لا غريزة الحب وحدها بل كذلك غريزة الموت . وهاتان الغريزتان ، على تضادهما ، قد تتضافران وقد يلتقي فعلهما في الموضوع الواحد الذي يمسي مهددا بالتدمير بقدر ما تتمحور عليه الشهوة الجنسية . هل هذا معناه ان مصطفى سعيد كان ساديا ؟ الواقع ان عصابه Névrose كان بالاحرى حضاريا ، فهو يتمنى في غور لاوعيه ان يدمر عين الحضارة التي يشتهي امتلاكها . ومن هنا كان التباس علاقته بالمسز روبنسن : فهو يشتهيها وتذعره شهوته ، تارة يراها امراة وطورا اماً ، رائحة جسدها توقظ فيه بداية رجولة غازية ومدمرة ، وصدرها العامر بالحنو والامومة يرده طفلا لا حول له ولا قوة لا على الايروسية ولا على التدمير : «يوم حكموا عليّ في الاولد بيلي بالسجن سبع سنوات ، لم اجد صدرا غير صدرها اسند رأسي اليه . ربتت على راسي وقالت : «لا تبك يا طفلي العزيز» ... كانت مسز روبنسن ممتلئة الجسم ، برونزية اللون ، منسجمة مع القاهرة ... وكنت أنظر الى شعر ابطيها واحس بالذعر .. لعلها كانت تعلم اني اشتهيها ، لكنها كانت

١ ــ فرويد المتأخر ، فرويد «ما فوق مبدأ اللذة» (١٩٢٠) ، وهو اول بحث له اشار فيه الى وجود غريزة الموت .

عذبة ، أعذب امرأة عرفتها . تضحك بمرح ، وتحنو علي كما تحنو أم على ابنها» . وهذا الالتباس في المشاعر مرده الى التباس دور القاهرة بالذات في مطلع القرن العشرين . فقد كانت بالنسبة الى السودان حاضرة متروبولية وشريكة للاجنبي في حكمه ، ولكنها بدورها كانت بالنسبة الى لندن عاصمة لمستعمَرة ومحكومة من قبل نفس الاجنبي الذي يفترض فيها انها شريكته. والتباس دور القاهرة هذا يشير اليه مصطفى سعيد بلغته الرمزية ، او «المعوجة» كما كان يحلو له ان يقول : «كان مستر روبنسن يحسن اللغة العربية ، ويعنى بالفكر الاسلامي والعمارة الاسلامية ، فزرت معهما جوامع القاهرة ومتاحفها وآثارها . وكانت أحب مناطق القاهرة اليهما منطقة الازهر . كنا حين تكل اقدامنا من الطواف ، نلوذ بمقهى بجوار جامع الازهر ، ونشرب عصير التمر هندي ، ويقرأ المستر روبنسن شعر المعري» .

وبعد القاهرة ، لن تكون لندن ، نظير روما روسيليني ، الا مدينة مفتوحة . ومرة اخرى سيهتف البدوي مصطفى سعيد: «انني جئتكم غازيا» . وهذه ، كما يقول راوية **موسم الهجرة الى الشمال** ، «عبارة ميلودرامية بلا شك» ، ولكن «مجيئهم ، هم ايضا ، كان عملا ميلودراميا» . ولسنا بحاجة الى إعمال الفكر كثيرا لنعرف من المقصود بـ «هم» اولئك . انهم قبيلة الرجل الابيض . قبيلة اللورد كتشنر ، فاتح السودان الذي قلب المعادلة رأسا على قدم . قال لمحمود ود أحمد : «لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب ؟» . «الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الارض ، وصاحب الارض طأطأ راسه ولم يقل شيئا» . ومصطفى سعيد، البدوي مصطفى سعيد ، سينتقم على طريقته الخاصة لمحمود ود أحمد وسيأخذ له بثأره . المعادلة سيقلبها هو الآخر راسا على قدم . سيصيح وهو المغزو : «انني جئتكم غازيا» . في عقر داركم جئتكم غازيا . في نسائكم . اجل ، لندن مدينة مفتوحة. نساؤها أفخاذ مفتوحة . ومصطفى سعيد إله بدوي يخوض

المعركة «بالقوس والسيف والرمح والنشاب» ، يقلب «المدينة الى امراة عجيبة» ، لها «رموز ونداءات غامضة» ، يضرب «اليها اكباد الابل» ، ويكاد يقتله «في طلابها الشوق» ؛ وكلما تسلق جبلا غرس في قمته وتده وركز رايته .

مصطفى سعيد فريسة صارت صيادا . خصي انقلب فحلا. كان يقول — و«النساء تتساقط عليه كالذباب» — : «سأحرر افريقيا ب . . . ي» . كلما امتطى امراة ، فكأنما امتطى «صهوة نشيد عسكري بروسي» . مقاتل قرر ان تكون غرفة نومه ساحة حربه . مثقف لا يعنيه من الثقافة «الا ما يملأ فراشه كل ليلة » :

«كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العهد الفكتوري. عرفت حانات تشلسي ، واندية هامبستد ، ومنتديات بلومزبري . اقرأ الشعر ، واتحدث في الدين والفلسفة ، وانقد الرسم ، وأقول كلاما عن روحانيات الشرق . أفعل كل شيء ، حتى ادخل المرأة في فراشي ، ثم اسير الى صيد آخر . جلبت النساء الى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص ، وجمعيات الكويكرز ، ومجتمعات الفابيانيين . حين يجتمع حزب الاحرار او العمال او المحافظين او الشيوعيين ، اسرج بعيري واذهب».

كان مصطفى سعيد يثأر بطريقته الخاصة للعشرين الفا من السودانيين الذين سقطوا برشاشات كتشنر . وكان يثأر ايضا، بطريقته الخاصة ، من مدرسة حضارة الاستعمار ، مدرسة التدجين والمثاقفة . وبقدر ما كان الرجل الابيض يزعم ان له مهمة حضارية في مجاهل القارة السوداء ، كان مصطفى سعيد ينتصب كالطود — او كالوتد — شاهد نفي . او اذا شئنا ايضا شاهد إثبات ، ولكن على «قشرية» الطلاء الحضاري . فبقدر ما تركزت جهود الرجل الابيض «البشرية» او «التحضيرية» على دهن جلد الرجل الاسود بقشرة براقة ، كان دور مصطفى سعيد ان يكشط عنه باستمرار تلك القشرة . كان البرفسور ماكسويل

فستركين استاذه في جامعة اوكسفورد ، وعضو اللجنة العليا لمؤتمر الجمعيات التبشيرية البروتستنتية في افريقيا ، يقول له «في تبرم واضح» : «انت يا مستر سعيد خير مثال على ان مهمتنا الحضارية في افريقيا عديمة الجدوى ، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لاول مرة » .

كانت قشرته مركبة من الف عنوان وعنوان . كان جلده المستعار مكتبته :

«كتب كتب كتب . كتب الاقتصاد والتاريخ والادب . علم الحيوان . جيولوجيا . رياضيات . فلك . دائرة المعارف البريطانية . غبون . ماكولي . طوينبي . اعمال برنارد شو كلها. كينز . توني . سميث . روبنسن ، اقتصاد المنافسة الغير كاملة . هبسن ، الامبريالية . روبنسن ، مقالة عن الاقتصاد الماركسي . علم الاجتماع . علم الاجناس . علم النفس . طوماس هاردي . طوماس مان . اي جي مور . طوماس مور . فرجينيا وولف . وتغنشتاين . اينشتاين . برايرلي . نامير . رحلات غلفر . كبلنغ . هوسمان . تاريخ الثورة الفرنسية ، طوماس كارلايل . محاضرات عن الثورة الفرنسية ، لورد اكتن. كتب مجلدة بالجلد . كتب في اغلفة من الورق . كتب قديمة مهلهلة . كتب كأنها خرجت من المطبعة لتوها . مجلدات ضخمة في حجم شواهد القبور . كتب صغيرة مذهبة الحوافي في حجم ورقة الكتشينة . كتب في صناديق . كتب على الكراسي . كتب على الارض . اوون . فورد . ستيفان زفايغ . اي جي براون . لاسكي. هازلت . آليس في ارض العجائب . رتشاردز. القرآن بالانكليزية . الانجيل بالانكليزية . غلبرت مري . افلاطون . بروسبرو وكاليبان ، الطوطم والتابو . داوتي . لا يوجد كتاب عربي واحد . مقبرة . سجن . نكتة كبيرة . كنز . افتح يا سمسم » .

كانت قشرته عقله . وكان عقله كبيرا . وكان لا يحجم في بعض الاحيان عن الرد على التحدي بعقله وبالكتب . عناوين مؤلفاته تنطق بمضمونها : **«اقتصاد الاستعمار»** ، **«الصليب والبارود»** ، **«الاستعمار والاحتكار»** ، **«اغتصاب افريقيا»** . ولكنها جميعها بالانكليزية جميعها تقول «لا» ، ولكن باللغة التي ارادوا ان يعلموه ان يقول بها «نعم» .

في النهار كان يرد بعقله . يحاضر ، يلقي الدروس في اوكسفورد ، يستنطق الاحصائيات ، يجردها من طابعها الحيادي المزعوم ، يتردد على محافل اليسار الانكليزي . ولكنه في الليل كان ينضو عنه قشرته ليعود محاربا بلون الليل : «كنت اعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار ، وبالليل اواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب» .

ومن جمهور نهاره كان يتخير ضحايا ليله . آن همند كانت طالبة تدرس اللغات الشرقية في اكسفورد . وشيلا غرينود كانت خادمة في مطعم في سوهو نهارا ، وفي الليل كانت «تواصل الدراسة في البوليتكنيك» . وايزابيلا سيمور كانت فريسة اصطادها في «ركن الخطباء في حديقة هايد بارك» وهي تستمع الى «خطيب من جزر الهند الغربية يتحدث عن مشكلة الملونين» .

لقاؤه بآن همند كان نموذجا متخيرا لعشرات من اللقاءات الاخرى . كان يحاضر في اكسفورد عن «تصوف» ابي نواس في شعره عن الخمرة . وكان منتشيا بالاكاذيب التي تتدفق على لسانه . وكان يحس بالنشوة تسري منه الى الجمهور ، فيمضي في الكذب . وكان الجمهور بدوره نموذجيا ، واصلح ما يمكن ان يكون لاختيار الضحايا من بين صفوفه : «موظفون عملوا في الشرق ، ونساء طاعنات في السن مات أزواجهن في مصر والعراق والسودان ، ورجال حاربوا مع كتشنر واللنبي ، ومستشرقون ، وموظفون في وزارة المستعمرات ، وموظفون في قسم الشرق الاوسط في وزارة الخارجية» . ومن صفوف هذا

الجمهور النموذجي برزت آن همند ، فتاة في الثامنة عشرة او التاسعة عشرة ، وثبت نحو مصطفى سعيد وطوقته بذراعيها و«قالت باللغة العربية : انت جميل تجل عن الوصف وانا احبك حبا يجل عن الوصف» . كانت آن همند ضحية نموذجية . كانت متعبة من الحضارة الغربية ، وكانت مترددة في اعتناق الاسلام او البوذية ، و«كانت تحن الى مناخات استوائية ، وشموس قاسية ، وآفاق ارجوانية» . وكان مصطفى سعيد «في عينيها رمزا لكل هذا الحنين» . قالت له حين وثبت اليه تعانقه بعد انتهاء محاضرته عن صوفية الخمر المزعومة في شعر ابي نواس: «تقفيت أثرك عبر القرون ولكنني كنت واثقة اننا سنلتقي» . كانت حالمة اخرى من الحالمات بالشرق الاسطوري ، وكانت جارية عباسية تبحث عن مولى . كانت تدفن وجهها تحت ابط مولاها وتستنشقه «كأنها تستنشق دخانا مخدرا . وجهها يتقلص باللذة . تقول كأنها تردد طقوسا في معبد : «احب عرقك . اريد رائحتك كاملة . رائحة الاوراق المتعفنة في غابات افريقيا. رائحة المنجة والباباي والتوابل الاستوائية . رائحة الامطار في صحاري بلاد العرب» .

آن همند ليست بالنموذج الجديد علينا . يولاند في قصة فؤاد الشائب كانت رائدة لها . لكن دور «الامير الشرقي» الذي رفض حسن ، بطل قصة **أحلام يولاند** ان يمثله ، كان احب الادوار الى قلب مصطفى سعيد. كان عبقريا في اقتناص سليلات يولاند ، وفنانا في خلق الاجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من «حضارة الحديد» . غرفته كانت اكثر من ملهى شرقي : كانت معبدا عربي الديكور ، افريقي الطقوس . وكان مصطفى سعيد يعلم انه يملك ورقة رابحة لم يسبق لغيره من اقرانه ان امتلكها. فهو عربي وافريقي معا . «وجهي عربي كصحراء الربع الخالي، ورأسي افريقي يمور بطفولة شريرة». في شخصه جمع نقيضين: العراقة التاريخية والوثنية البدائية . وعنده تجد الهاربات من

حضارة الصقيع والحديد كل ما يمكن ان يحلمن به : جنوبا وشرقا ، شمسا وجذورا ، غابة وصحراء ، قارة وتاريخا ، إلها افريقياً ومولى عباسيا .

كانت غرفته وكرا للاكاذيب ، وقد بناها وأثثها «اكذوبة اكذوبة» : «الصندل والند وريش النعام وتماثيل العاج والابنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل ، وقوارب على صفحة الماء اشرعتها كأجنحة الحمام ، وشموس تغرب على جبال البحر الاحمر ، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن ، اشجار التبلدي في كردفان ، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك ، حقول الموز والبن في خط الاستواء ، والمعابد القديمة في منطقة النوبة ، الكتب العربية المزخرفة الاغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق ، السجاجيد العجمية والستائر الوردية ، والمرايا الكبيرة على الجدران ، والاضواء الملونة في الاركان» .

وما كانت الاكاذيب التي في جعبته لتقل عن تلك التي في مخدع نومه . ما رواه لإيزابيلا سيمور نموذج لكل الاحاديث الملفقة التي كان ينفثها في أسماع ضحاياه : «سألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي . رويت لها حكايات ملفقة عن صحارى ذهبية الرمال ، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها . قلت لها انشوارع عاصمة بلادي تعج بالافيال والاسود، وتزحف عليها التماسيح عند القيلولة ... وجاءت لحظة احسست فيها انني انقلبت في نظرها مخلوقا بدائيا عاريا ، يمسك بيده رمحا، وبالاخرى نشابا ، يصيد الفيلة والاسود في الادغال» . لكن «المعجزة» حدثت عندما اتى لها بذكر النيل . قال لها ، كاذبا ، ان والديه غرقا في مركب كان يعبر النيل من شاطىء الى شاطىء . ف «لمعت عيناها ، وصاحت في نشوة :

ـ نايل ؟

ـ نعم النيل .

ـ انتم اذن تسكنون على ضفاف النيل ؟

ـ اجل ، بيتنا على ضفة النيل تماما بحيث انني كنت ، اذا استيقظت على فراشي ليلا ، اخرج يدي من النافذة ، واداعب ماء النيل حتى يغلبني النوم» .

ولنترك لمصطفى سعيد ايضا ان ينبئنا بما كان من وقع لعقدة الاكاذيب لتلك :

«الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك . النيل ، ذلك الإله الافعى ، قد فاز بضحية جديدة . المدينة قد تحولت الى امرأة . وما هو الا يوم او اسبوع حتى اضرب خيمتي ، واغرس وتدي في قمة الجبل» .

مصطفى سعيد منتقم اكبر من كل منتقم آخر التقيناه حتى الان . مصطفى سعيد كان يسكره وينشيه ان يوقد «عيدان الند والصندل في مجمر النحاس المغربي» ، وأن يلبس «عباءة وعقالا» ، وأن يتمدد على السرير لتأتي آن همند وتدلك صدره وساقه ورقبته وكتفه ، وأن يقول لها «بصوت آمر : تعالي» فتجيب «بصوت خفيض : سمعا وطاعة يا مولاي» ، وأن تركع وتقبل قدميه وتقول : «انت مصطفى مولاي وسيدي ، وانا سوسن جاريتك» . مصطفى سعيد كان يثمله ويؤجج النشوة في عروقه ان تلحس شيلا غرينود وجهه بلسانها وتقول له : «لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الاستوائية . ما أروع لونك الاسود ، لون السحر والغموض والاعمال الفاضحة» . مصطفى سعيد كان يطربه ويهز أعطافه طربا ان تناجيه ايزابيلا سيمور قائلة : «انت إلهي ، ولا إله غيرك . احرقني في نار معبدك ايها الإله الاسود . اغتلني ايها الغول الافريقي . دعني اتلوى في طقوس صلواتك العربيدة المهيجة» .

لكن **المنتقم** ليس دور مصطفى سعيد اليتيم . أدواره متعددة تعدد متناقضاته وتعدد العناصر التي تتركب منها شخصيته . وقد حذّرنا هو نفسه من النظر اليه بعين واحدة . وهو **لا**

يستطيع ان ينسى ان اهم ادواره اطلاقا ان يكون شهريارا يخب في الارض سعيا الى لقاء شهرزاد مستحيلة ، شمسا استوائية تطلب بردا وصقيعا ، جنوبا يحن الى ملتقى الشمال ، وبكلمة واحدة بداوة تجدّ ني إثر الحضارة .

والحال ان عكس ذلك بالضبط هو ما يحدث في غرفة مصطفى سعيد ، في وكر اكاذيبه . فعلى الرغم من ان اللحظات التي عاشها في ذلك الوكر مع آن همند وشيلا غرينود وايزابيلا سيمور كانت من «لحظات النشوة النادرة» التي يباع بها العمر كله ، غير انه ما كان لينسى — وهو الذي حكم عليه بصحو الفكر ابد الحياة — ان تلك اللحظات ما هي بكذلك الا لانه فيها «تتحول الاكاذيب الى حقائق، ويتحول المهرج الى سلطان، ويصير التاريخ قوادا» . وقد يطيق مصطفى سعيد ان يلعب ، في ما يلعب ، دور القواد ، لكنه لا يطيق ان يؤديه عنه التاريخ . فالتاريخ هو اللاذ الوحيد المتبقي لمصطفى سعيد ، وهو يعلم علم اليقين ان حياته ، بكل المآسي والمهازل التي حفلت بها ، لن يكون لها اي معنى اذا لم يحتل مكانه في التاريخ «كأثر تاريخي له قيمة » .

التاريخ لن يزوّر ولن يصير قوادا . ووكر الاكاذيب قد يصلح لان يكون وكر الانتقام ، ولكنه لن يكون بحال من الاحوال ملتقى جنوب بشمال ، ولا ملتقى شهريار بشهرزاد .

مصطفى سعيد يعي ان الموسم **موسم الهجرة الى الشمال** ، وان الانهار جميعا تصب باتجاه الشمال ، وان التاريخ — حقيقة التاريخ — جنوب يحن الى الشمال . اما الشمال الذي يحن الى جنوب فأكذوبة . واكذوبة ايضا الانتقام من شمال هارب من الشمال الى الجنوب . واكذوبة كذلك غرفة اكاذيب مصطفى سعيد التي تتوهم نفسها مقبرة للشماليات . واكذوبة اخيرا الانتصار على آن همند وشيلا غرينود وايزابيلا سيمور . فهن جميعا بحكم الميتات حتى ولو لم ينتحرن ، وحتى لو لم يقدهن

مصطفى سعيد الى التهلكة . ولقد قالها البرفسور ماكسويل فستركين امام المحكمة : «ان آن همند وشيلا غرينود كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكل سبيل ؛ وانهما كانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد او لم تقابلاه» . وحتى زوج ايزابيلا سيمور كان «شاهد دفاع لا شاهد اتهام» . فقد وقف بدوره امام المحكمة ليبرىء مصطفى سعيد من تهمة القتل : «الانصاف يحتم علي ان اقول ان ايزابيلا زوجتي كانت تعلم بأنها مريضة بالسرطان . كانت في الآونة الاخيرة ، قبل موتها ، تعاني من حالات انقباض حادة . قبل موتها بأيام اعترفت لي بعلاقتها بالمتهم . قالت انها احبته وانه لا حيلة لها . وانا بالرغم من كل شيء لا احس بأي مرارة في نفسي ، لا نحوها ولا نحو المتهم».

وحتى **المنتقم** كان دورا وليس حقيقة . ووكر الاكاذيب كان هو المسرح الذي مثل عليه مصطفى سعيد دور الانتقام . والمقبرة التي كانت تطل عليها غرفة نومه كانت جزءا من الديكور ، لا اكثر . وبهذا المعنى ، كان مصطفى سعيد نفسه اكذوبة . حين وقف المدعي العمومي ، سير آرثر هفنز ، ليرسم بحذق لمصطفى سعيد امام المحلفين «صورة مريعة لرجل ذئب ، تسبب في انتحار فتاتين ، وحطم امرأة متزوجة ، وقتل زوجته» ، همّ مصطفى سعيد ان يقف ويصرخ في المحكمة : «هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم ، اكذوبة» . ولكنه آثر التزام الصمت ، علّ المحكمة تصدر حكما بقتل الاكذوبة ، وتضع لها النهاية التي طالما تمنى ان تكون نهايته . ولكنهم «تآمروا ضده»، جميعهم تآمروا ضده ، «المحلفون والشهود والمحامون والقضاة ليحرموه منها» ، من «نهاية الغزاة الفاتحين» التي طالما تمنى ان تكون نهايته .

الم يكن مصطفى سعيد قاتلا اذن ؟ بلى ، لكنه حين قتل فعلا ؛ قتل زوجته لا عشيقاته . عشيقاته كنّ بحكم القتيلات ، او بالاحرى المنتحرات ، لانهن اردن السير بعكس اتجاه النهر

والتاريخ ، وطلبن الجنوب وهن من الشمال ، وفي عصر هو عصر الهجرة الى الشمال . آن همند وشيلا غرينود وايزابيلا سيمور اتحن لمصطفى سعيد ان يعكس الادوار وان يتبختر، وهو الطريدة ، في اهاب الصياد . لكن جين مورس ، زوجته ، ارغمته على ان يعكس الادوار المعكوسة ، وان يتحول من جديد من صياد الى فريسة . كل النساء غيرها سقطن في شباكه من اليوم الاول ، دوختهن «رائحة الصندل المحروق والند» ، جذبهن اليه عالمه الجديد عليهن . لكن جين مورس ارغمته على ان يلهث وراءها كما تلهث الطريدة التي سدت عليها ، بعد طول طراد ، المنافذ جميعا : «لم تكن لي حيلة . كنت صيادا فأصبحت فريسة . لبثت أطاردها ثلاثة أعوام . كل يوم يزداد وتر القوس توترا . قربي مملوءة هواء ، وقوافلي ظمأى ، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق . انا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ . لا بد من جرعة ماء مثلجة» .

كلا ، المدينة لم تتحول الى امراة ، ولندن ليست مدينة مفتوحة ، وجين مورس لها «اسنان لبوة» ، واظافر كالمخالب ، وساقان لا تفتحهما الا لتركله بين فخذيه ركلا عنيفا حتى يغيب عن الوجود .

اول ما التقاها قال بازدراء : «من هذه الانثى ؟» ، ولكن هذه «الانثى» علمته كيف يمكن ان يبكي الرجال ، وجرعته «غصصها كما يتجرع الصائم غصص شهر صوم قائظ» .

كم حاول ان يكبح جماح نفسه ، وان يطفىء نيران الجحيم التي تتأجج في صدره ، وان يتجنب لقياها ويبتعد عن الاماكن التي ترتادها . ولكن جهوده جميعا ذهبت ادراج الرياح . وفي كل مرة كان يهرب فيها ، كان القطار يعيده «الى محطة فكتوريا، والى عالم جين مورس» . وذلك ، بكل بساطة ، لان عالم جين مورس هو قدر العالم ، قدر المصير وقدر الهلاك لكل عالم آخر: «لم أعد ارى او اعي الا هذه المصيبة الفادحة التي رماني بها

القدر . هذه المراة هي قدري وفيها هلاكي ، ولكن الدنيا كلها لا تساوي عندي حبة خردل في سبيلها . انا الغازي الذي جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن اعود منه ناجيا . انا الملاح القرصان وجين مورس هي ساحل الهلاك» .

لم تستعص عليه جين مورس لانها عصية المنال ، وانما لانه كان عليه اولا ان يؤدي الثمن ، وثمن وصالها باهظ ، أهون منه الموت . ومع ذلك ، قبل صاغرا بأن يدفعه . ولما دفعه ، كانت مكافأته الوحيدة منها ركلة بين فخذيه اذهبته في غيبوبة :

«ظلت واقفة امامي كشيطان رجيم ، في عينيها تحدٍ ونداء اثار أشواقا بعيدة في قلبي . لم اكلمها ولم تكلمني ، ولكنها خلعت ثيابها ووقفت امامي عارية . نيران الجحيم كلها تأججت في صدري . كان لا بد من اطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي . تقدمت نحوها مرتعش الاوصال ، فأشارت الى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف . قالت : تعطيني هذه وتأخذني. لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة ثمنا لقايضتها اياها . اشرت براسي موافقا . اخذت الزهرية وهشمتها على الارض وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها الى فتات . اشارت الى مخطوط عربي نادر على المنضدة . قالت : تعطيني هذا ايضا . حلقي جاف . انا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ . لا بد من جرعة ماء مثلجة . اشرت براسي موافقا. اخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها . كأنها مضغت كبدي ، ولكنني لا ابالي . اشارت الى مصلاة من حرير اصفهان اهدتني اياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة . اثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي . قالت : تعطيني هذه ايضا ثم تأخذني . ترددت برهة ، ولكنني نظرت اليها منتصبة متحفزة امامي ، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرمة لا بد من اكلها . وهززت راسي موافقا ، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر

متلذذة الى النار تلتهمها فانعكست ألسنة اللهب على وجهها . هذه المراة هي طلبتي وسألاحقها حتى الجحيم . مشيت اليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لاقبلها . وفجأة احسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذي . ولما افقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت» .

ان هذا اطول مقطع من الرواية استشهدنا به حتى الان . ولكن خيل الينا ان ذلك ضروري ، لانه واحد من اخطر المقاطع في الرواية وابلغها دلالة ، ولانه فيه تتجلى مقدرة الطيب صالح ـ التي تكاد تكون بلا حدود ـ على تشكيل الرموز وعلى درزها في بنية واقعية على نحو لا يحدث معه اي انقطاع في سيولة الحدث الروائي . فلهذا الحدث مستويان : اول وواقعي ـ لن نتوقف عنده ـ وهو طِلاب رجل لامراة حرون ، مشاكسة ، في مشهد نموذجي لامراة تستخدم «اخطر سلاح عندها» ، وهو سلاح التدمير ؛ والثاني رمزي حضاري : جنوب يطلب شمالا ، «نيران الجحيم» التي لا يطفئها غير «جبل الثلج» ، «ظمآن» يقتله الظمأ الى «جرعة ماء مثلجة» . وهي كلها صور او رموز باتت مالوفة وسهلة التفسير لدى القارىء ، لاعتمادها على المقابلة او الطباق الجغرافي بين جنوب مشدود الى خط الاستواء وشمال مشدود الى خط القطب . لكن هذه الرموز «الجغرافية» معززة هذه المرة برموز من التاريخ : فالزهرية الثمينة والمخطوط العربي النادر ومصلاة الحرير الاصفهاني هي الثمن الذي تصر جين مورس على ان تتقاضاه وهي «القيم» التي تصر على ان تحطمها وتدوسها بقدميها قبل ان تهب مصطفى سعيد نفسها . ومن السهل ، على ضوء ما تقدم ، ان نقوم بترجمة فورية لهذه الرموز المستجدة : ان الحضارة الغربية لا تسلم نفسها لطالبها ، الآتي من الشرق او من الجنوب ، الا اذا خلعته من تاريخه وقطعته عن ماضيه وجردته من تراثه وفصمته عن شخصيته الحضارية ، بله الدينية . الحضارة الغربية لا تقوم الا على

اشلاء الحضارات الاخرى . حضارة حصرية تنفي كل ما عداها. لا تقبل حوارا ولا تزاوجا . فبعد ان لبث مصطفى سعيد يطارد جين مورس ثلاثة أعوام بكاملها ، وقوافله ظمأى ، قالت له ذات يوم : «انت ثور متوحش لا يفتر من الطراد . انني تعبت من مطاردتك لي وجريي أمامك . تزوجني» . وفي مكتب تسجيل عقود الزواج «أجهشت بالبكاء واخذت تبكي بحرقة» . وقال مسجل العقود لمصطفى سعيد : «زوجتك تبكي من شدة السعادة . انني رايت نساء كثيرات يبكين في زواجهن ولكنني لم ار بكاء بهذه الحرقة . يبدو انها تحبك حبا عظيما» . ولكن ما كادا يخرجان من مكتب التسجيل حتى «انقلب بكاؤها الى ضحك . قالت وهي تقهقه بالضحك : يا لها من مهزلة» .

وبعد مهزلة الزواج اذاقتهمن المذلة والمرارة أضعاف اضعاف ما أذاقته في أعوام طرادها الثلاثة . من الليلة الاولى ، لما ضمهما الفراش ، ادارت له ظهرها وقالت : «ليس الآن ، انا متعبة» . وظلت شهورا لا تدعه يقربها ، و«كل ليلة تقول : انا متعبة . او تقول : انا مريضة» . وتحولت غرفة نومه الى ساحة حرب ، «حرب ضروس لا هوادة فيها ولا رحمة» . يصفعها وتصفعه وتنشب اظافرها في وجهه و«يتفجر في كيانها بركان من العنف فتكسر كل ما تناله يدها» . اكثر من مرة راودته الرغبة في قتلها . كان حديث «الغزل» بينهما : انا اكرهك . اقسم انني سأقتلكِ يوما ما . وكانت تجيب : انا ايضا اكرهكَ حتى الموت .

وكانت فوق ذلك كله «مومسا» في سلوكها . «كان يحلو لها ان تغازل كل من هب ودب . كانت تغازل غرسونات المطاعم وسواقي الباصات وعابري السبيل . وكان بعضهم يتشجع ويستجيب ويرد بعضهم بعبارات بذيئة فأتشاجر مع الناس واضربها وتضربني في عرض الطريق ... وكنت أعلم انها تخونني ، وكان البيت كله يفوح بريح الخيانة» .

وبديهي انه ينبغي ان نرى في «عهرها» هذا رمزا الى دعوتها العالمية . فهي تستأثر بمصطفى سعيد ، لكنه لا يستطيع ان يستأثر بها . انه لها ، وهي للجميع . ليس في العالم سوى جين مورس واحدة ، وفيه بالمقابل لها ، من شتى أرجائه ، طلاب كثر من انداد مصطفى سعيد . ان عالم جين مورس هو قبلة العالم.

لو كان مصطفى سعيد فردا مفردا ، لكان مل الطراد قبل «الزواج» والصدود والهوان بعده . لكن مصطفى سعيد لم يكن شخصا ، بل كان جيلا : ذلك الرعيل الاول من رواد الهجرة الذين اصابتهم «عدوى الرحيل» فأسلسوا قيادهم ، كملوك المجوس ، لنجمة الشمال تقودهم انى شاءت ، ولو الى حتفهم. ولانه يمثل جيلا بكامله (١) ، فما كان يملك خيارا ولا حيلة : فحتى درب الجلجلة يهون في سبيل جين مورس وعالم جين مورس.

الم يقيض قط لمصطفى سعيد ان يمتلك جين مورس ؟ بلى. في ليلة ليست كالليالي الأخَر ، تدنت الحرارة فيها الى «عشر درجات تحت الصفر» ، وتحولت فيها المدينة كلها الى «حقل

---

١ ـ لعل الاشارة الى هذه الصفة التمثيلية الجماعية لمصطفى سعيد قد وردت حين طرح عليه المدعي العام اثناء المحاكمة الاسئلة التالية :

ـ «أليس صحيحا انك في الفترة ما بين اوكتوبر ١٩٢٢ وفبراير ١٩٢٣ ، في هذه الفترة وحدها على سبيل المثال ، كنت تعيش مع خمس نساء في آن واحد ؟

● بلى .

ـ وانك كنت توهم كلا منهن بالزواج ؟

● بلى .

ـ وانك انتحلت اسما مختلفا مع كل منهن ؟

● بلى .

ـ انك كنت حسن . وتشارلز ، وأمين ، ومصطفى ، ورتشارد ؟

● بلى » .

جليد» ، بينما ارتفعت الحرارة في جسم مصطفى سعيد ؛ ففي رأسه «حمى» ودمه «يغلي» وجبهته «بالعرق تتصبب» ؛ في ليلة كتلك ، حيث الشمال في أعلى درجة من درجات شماليته وحيث الجنوب في انقى حالة من حالات جنوبيته ، «تحدث الاعمال الجسيمة» وتكون «ليلة الحساب» ويتخذ مصطفى سعيد ، وجسمه «ساخن» و«الجليد يقرقع» تحت حذائه، قراره بأن يمتاك «البرد» . وكانت بينه وبين جين مورس لحظة لقاء «ليس قبلها ولا بعدها شيء». ركز نفسه بين فخذيها البيضاوين المفتوحتين ، وركز خنجره بين نهديها ، وفي اللحظة التي استقر فيها «في مستودع الاسرار ، حيث يولد الخير والشر»، ضغط الخنجر بصدره «حتى غاب كله في صدرها بين النهدين». كانت لحظة امتلاك واغتيال . لحظة تفجر فيها كل الشوق المكنون في صدره وكل الحقد المكبوت في قلبه . فكان لقاء مصطفى سعيد بجين مورس مثلما يلتقي «فلكان في السماء في ساعة نحس».

لم تكن هناك طريقة اخرى لامتلاك جين مورس غير اغتيالها، مثلما لا يلتقي الفلك فلكا الا ليفجره . جين مورس كانت عالما ، ومصطفى سعيد كان عالما ، ولم يكن بين هذين العالمين من سبب غير الصراع وغير العنف . لم يكن هذا العنف ابن يومه ، بل كان من موروثات التاريخ . على امتداد صفحات قصة حياته ، كان مصطفى سعيد يتحدث عن «جرثوم مرض عضال» ، «جرثوم مرض فتاك» له من العمر «الف عام» . وليس مصطفى سعيد هو الذي دفع بآن همند وشيلا غرينود الى الانتحار ، وليس مصطفى سعيد هو الذي قتل جين مورس ، وانما هي العدوى ، عدوى الجرثوم القاتل ، «اصابتهن منذ الف عام» .

ماذا حدث قبل الف عام ؟ وما تلك الجرثومة ؟ وما ذلك المرض العضال ؟ المرض مرض اوروبي ، والجرثومة جرثومة «العنف الاوروبي الاكبر» ، وقبل الف عام عرض العنف الاوروبي اولى تظاهراته : الحملات الصليبية . في تلك الحملات ، كانت

الجرثومة ما تزال في طور الحضانة ، وكان كل ما حدث في تلك الحملات الثماني قبل الف عام مجرد ارهاص بما سيحدث في كبرى الحملات الصليبية : الحملة الاستعمارية . ومثلما كان يصعب التمييز قبل الف عام بين الاوروبيين والصليبيين ، كذلك كان يصعب في عصر مصطفى سعيد التمييز بين الغرب والاستعمار. وذلك هو المأزق الحقيقي الذي يواجه طموح حضارة الغرب في ان تكون حضارة العالم . ومصطفى سعيد نفسه ، الذي فتن كما لم يفتن احد بعالم جين مورس والذي سحرته نجمة الشمال فتبعها حتى الموت والفناء ، بل حتى الخيانة ، ما كان يستطيع ان ينسى ان «البواخر مخرت عرض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز» وان «سكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود» . ولهذا لم يكن مصطفى سعيد شهريارا يجد في طلاب شهرزاد مستحيلة ، بل كان ايضا غازيا يأخذ بثأر تاريخي . كان لسان حاله يقول اثناء محاكمته : «نعم يا سادتي ، انني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ».

كان مصطفى سعيد هو الآخر اذن تلميذا مجتهدا على مقاعد مدرسة «العَود الابدي» او «الدور التاريخي» . وهذه نقطة سوداء ــ والحق يقال ــ في سجل وعيه التاريخي . نقطة يتيمة ، لكن سوداء . فلا نظرية العود الابدي كما رأينا آنفا بصحيحة ، ولا كذلك نظرية «جرثومة الالف عام» . فأوروبا التي جيشت الحملات الصليبية ليست هي نفسها التي جيشت الحملات الكولونيالية . ونسبة الحملات الاولى الى الثانية ليست كنسبة طور حضانة الجرثومة الى طور ظهور الاعراض . اوروبا الصليبيين هي اوروبا الاقطاع ، اما اوروبا المستعمرين فهي اوروبا الراسمالية . والحال ان ما بين هاتين الاوروبتين انقطاع، لا استمرار . ونظرية «جرثومة الالف عام» ، علاوة على انها لا تساعد على وعي حقيقة ما حدث «بعد الف عام» ، نظرية ذات حدين ، اي انها قابلة للاستعمال في صالح من تستعمل ضده.

ذلك اننا لو تخيلنا مصطفى سعيد صليبيا ابيض وأوروبيا ، لأمكننا ان نتصوره واقفا بدوره في محكمة التاريخ يصيح بقضاته : أنا ايضا جئتكم غازيا في عقر داركم . الغزو كرّ وفرّ، مد وجزر . غزوتمونا في الشاطىء الشمالي للبحر الابيض المتوسط ، فغزوناكم في شاطئه الشرقي . اماراتنا الصليبية في مقابل اماراتكم الاندلسية .

ان مصطفى سعيد (١) اذ يؤكد القسمات الاوروبية للعنف يغيّب قسماته الكولونيالية ، واذ يربطه بعراقة تاريخية عمرها الف عام يموه أصله الرأسمالي ــ الامبريالي الحديث ، واذ ينسبه الى كيان جغرافي (اوروبا) (٢) يحجب بنوّته لنمط حضاري جديد : الصناعة الكبرى . ثم ان مصطفى سعيد ينسى أن الامم القديمة تتساوى جميعها او يمكن ان تتساوى من حيث المبدأ في العنف . اما العنف الحديث او الكولونيالي فهو علامة عدم تساوٍ ماحق ، اذ هو حكر لأمم مميزة وتتعذر ممارسته على غيرها من الامم . وبكلمة واحدة ، ليس صحيحا ــ كما يتخيل مصطفى سعيد ــ ان «قعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ ارض القدس» تنسخ بصورة شبه حرفية «صليل سيوف الرومان في قرطاجة» . وليس ذلك لان الفي سنة تفصل الفتح الانكليزي عن الفتح الروماني ــ فالزمن مهما طال هوة قابلة للردم ــ وانما لان الهوة التي تفصل بين الخطين

---

١ ــ ومن ورائه الطيب صالح ؟ ومن ورائه عشرات من المفكرين العرب «التاريخانيين» الذين من شدة الاندفاع الذي يقتحمون به التاريخ يخرجون من بابه الخلفي ؟

٢ ــ حتى هذا المصطلح (اوروبا) يبدو مثقلا بشوائب ميتافيزيقية. فالعنف الاستعماري ليس عنفا اوروبيا ،.وانما هو اوروبي غربي . ثم انه ليس وقفا على اوروبا الغربية : فهناك امبريالية يابانية وامبريالية اميركية يانكية .

الحضاريين المعنيين هوة تاريخية لا قرار لها .
ومع انكل مناقشتنا هذه يمكن انتبدو جانبية واستطرادية، الا ان القضية في تقديرنا مصيرية . فقد كان مئة عامل وعامل يقرر مصائر الفتح في العصور القديمة (١) . اما الفتح الحديث، الفتح الاستعماري ، فمصائره مرهونة في المقام الاول بعامل الوعي . ومن الممكن التساهل في كل شيء الا في مسألة الوعي، لان الاستعمار بدون وعيه قابل لان يتأبد ، ولأن ما ضمن لرشاشات كتشنر تفوقها الساحق ليس كونها رشاشات ، وانما عدم وعي العشرين الفا الذين حصدتهم بأنها رشاشات .
واذا عدنا الان الى جين مورس واعدنا طرح السؤال : لماذا قتلها في اللحظة التي امتلكها فيها ؟ كان الجواب : لقد احبها «بطريقة معوجة»، فكان لا مناصمن ان يمتلكها «بطريقةمعوجة». ولقد كان من المفروض ليلة امتلكها ان تكون حياته قد «اكتملت». وبالفعل ، لم يكن قد بقي «ثمة مبرر للبقاء» . ولكن حين دعته الى الموت معها (رمزيا) ، اي الى الفناء فيها (عمليا) ، تردد وجبن . كان يريد نهايته «في الشمال ، الشمال الاقصى ، في ليلة جليدية عاصفة ، تحت سماء لا نجوم فيها ، بين قوم لا يعنيهم امره . نهاية الغزاة الفاتحين» . ولكنه ما استطاع وصولا الى هذه النهاية . قتل جين مورس بدلا من ان يفنى فيها . وبقتلها اكتشف انه لم يمتلكها قط ، ولم يمتلك من قبلها آن همند او شيلا غرينود او ايزابيلا سيمور . لم يمتلكهن ، بل مثّل دور الامتلاك . لم يكن غازيا فاتحا ، بل مثّل دور الغزاة الفاتحين . بقتل جين مورس ، اكتشف الحقيقة ، حقيقة اكذوبته . امام المحكمة وقف يصرخ : «هذا المصطفى سعيد لا

١ ـ «حصان طروادة» بليغ الدلالة بهذا الصدد .

وجود له . انه وهم ، اكذوبة . وانني اطلب منكم ان تحكموا بقتل الاكذوبة» .
مصطفى سعيد ، الافريقي الاسود قاتل زوجته البيضاء البشرة ، كان له ند تاريخي ، او ند اسطوري دخل التاريخ بأقوى مما تدخله الحقيقة : عطيل المغربي ، بطل شكسبير . قضاته ، في محكمة الاولد بيلي ، حاولوا ان يبحثوا له عن اسباب تخفيفية ، فصوروه في صورة عطيل جديد . لكن مصطفى سعيد يرفض هذا التزييف الجديد لدوره . يهتف بقضاته : «هذا زور وتلفيق . انا لست عطيلا . انا اكذوبة» . وبالفعل لم يقتل عطيل ديدمونة الا بدافع **فردي** ان جاز التعبير، دافع الغيرة . اما مصطفى سعيد فلم يكن فردا ، بل ضمير **امة** وممثل جيل . وجريمته تفقد معناها ودلالتها ان لم تحتل مكانها في سياق صراع حضاري . فهو لم يقتل جين مورس من حيث انها امرأة ، وانما من حيث انها **عالم** .
لكن مصطفى سعيد لا يكتفي بأن يصرخ في وجوه قضاته : «انا لستعطيلا. انا اكذوبة». بليعكس ايضا المعادلةويصرخ: «انا لست عطيلا . عطيل كان اكذوبة» . وعلى الرغم من ان المفارقة صارخة ، فان صرخته هذه لا تقل صدقا ومطابقة للحقيقة عن صرخته الاولى . فمصطفى سعيد لا يمكن ان يكون عطيلا لانه لم يقتل زوجته بدافع الغيرة الفردي . ولكن عطيل ايضا لا يمكن ان يكون عطيلا لانه ليس لأفريقي اسود ان يمتلك ديدمونة او جين مورس ، ان يمتلك عالمهما ، ان يندمج ني عالمهما . شكسبير يكذب على التاريخ لانه يزعم ان عطيل ، وهو المغربي الاسود ، كان قائدا في خدمة البندقية ، وانه تزوج ارستقراطية بيضاء من نسائها ، وانه قتلها بدافع الغيرة وحدها . عطيل شخصية ممكنة روائيا ، ولكنها مستحيلة حضاريا . عطيل حقيقة مسرحية، واكذوبة تاريخية . وهذا بالضبط ما اكتشفه مصطفى سعيد . فصرخ اولا : «انا لست عطيلا . انا اكذوبة» . ثم

صرخ ثانية : «انا لست عطيلا . عطيل كان اكذوبة» .

لقد كان من المفروض ان ينتهي مصطفى سعيد حينما وحيثما اكتشف حقيقته وزوره . لكن المحكمة تآمرت بدورها ضده . اصدرت حكمها لا بقتل الاكذوبة ، بل بحبسها سبع سنوات . حاول المستحيل كيما يحملها على اتخاذ القرار «الذي كان عليه هو ان يتخذه بمحض ارادته» ، لكنها اصرت على الا تمنحه النهاية التي يطلب . كان قرارها طعنة قاضية اخيرة لطموحه التاريخي ، قلصته الى بعده الفردي وردته من عصابي حضاري الى محض مريض نفساني يبحث عن نهاية اسطورية مستحيلة لحياة لم تكن اسطورية الا في ديكورها المسرحي .

ويخرج مصطفى سعيد بعد ذلك من السجن و«يتشرد في اصقاع الارض ، من باريس الى كوبنهاجن الى دلهي الى بانكوك، وهو يحاول التسويف . وتكون النهاية بعد ذلك في قرية مغمورة الذكر على النيل » .

اجل ، كانت النهاية في قرية مغمورة ، لكنها لم تكن نهاية مغمورة . بل كانت النهاية التي اعطت معنى لكل ما سبقها . بعد طول تطواف في العالم وعواصمه ، اختار مصطفى سعيد ان يؤوب الى الارض التي منها انطلق ، وان يرد الى هذه الارض بعض جميلها اليه ، وان يستقي مما سيهبه لها معنى او بعض معنى لكل غزوته الدونكيشوتية في بلاد الصقيع الشمالي . في قرية سودانية مغمورة الذكر على النيل ، اشترى ارضا ، وحوّلها الى مزرعة ، وتزوج سودانية ، حسنة بنت محمود ، واستولدها ولدين ، وساهم مساهمة نشطة في اعمال «لجنة المشروع الزراعي» ، وكانت له اليد الطولى في تنظيم توزيع الماء على الحقول وفي افتتاح دكان تعاوني وفي استغلال ارباح المشروع في اقامة طاحونة الدقيق . وقد احبه اهل القرية ، خلا تجارها، وقالوا «ذلك هو الرجل الذي كان يستحق ان يكون وزيرا في الحكومة لو كان يوجد عدل في الدنيا» . وطالت اقامته في

القرية أعواما خمسة قبل ان يموت غرقا في فيضان للنيل .

بيد ان علمه الذي وضعه في خدمة اهل القرية لم يكن الشكل الرئيسي لمساهمته . كان الشيء العظيم حقا الذي استحدثه في حياة القرية التغيير الذي احدثه في شخصية زوجته ، حسنة بنت محمود .

عن تغيرها يقول محجوب ، ضمير القرية : «الحقيقة ان بنت محمود قد تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد . كل النسوان يتغيرن بعد الزواج . لكن هي خصوصا تغيرت تغيرا لا يوصف . كأنها شخص آخر . حتى نحن أندادها الذين كنا نلعب معها في الحي ، ننظر اليها اليوم فنراها شيئا جديدا . هل تعرف ؟ كنساء المدن» .

هل ثمة مجال للشك في ان حسنة بنت محمود ، مثلها مثل مصطفى سعيد ، والراوية وكل شخصية اخرى في الرواية ، شخصية رمزية ؟ ولنجهر بأكثر من ذلك : أليست حسنة بنت محمود رمزا للأمة التي طرأ عليها تبدل عظيم ، حتى غدت كأنها «شخص آخر» ، بعد ان عاد اليها الجيل الاول من المثقفين المغتربين ، حاملين معهم قبسا او لقاحا من حضارة العصر ؟

ماذا كانت حياة الامة ، ماذا كانت حياة حسنة بنت محمود، ماذا كانت ستكون لولا أوبة مصطفى سعيد و«زواجه» منها ؟

الجواب على ذلك تقدمه بنت مجذوب ، رمز الامة القديمة، الامة التي تأبى ان تستيقظ ، الامة التي لم يكن عام ١٨٩٨ بمثابة رضة لها .

كانت بنت مجذوب في السبعين من العمر ، وكان فيها بقايا جمال . وقد «تزوجت عددا من خيرة رجال البلد ، ماتوا كلهم عنها» . وكانت لا تتحرج في الكلام . وكان وجودها كله يتلخص في ما بين فخذيها وكانت في تفحشها في الكلام بذيئة بذاءة عتيقة كالتاريخ ، فكأنها راوية قصة ماجنة من قصص «الاغاني»

او بطلة حكاية فاحشة منحكايات «رجوع الشيخ الى صباه»(١).
سئلت : «حدثينا يا بنت مجذوب. اي ازواجك كان احسن ؟» .
فقالت على الفور : «ود البشير ، عليَّ الطلاق ، كان عنده شيء مثل الوتد حين يدخله في احشائي لا اجد ارضا تسعني . كان يرفع رجلي بعد صلاة العشاء ، واظل مشبوحة حتى يؤذن اذان الفجر . وكان حين تأتيه الحالة يشخر كالثور حين يذبح . وكان دائما حين يقوم من فوقي يقول : هالله الله يا بنت مجذوب».

وفي الوقت الذي تبدلت فيه حسنة بنت محمود حتى صارت «كنساء المدن» ، كانت بنت مجذوب تصر على ان تبقى من «بنات البلد» . كان الجنس موضوع مفاخرتها الوحيد . وما كانت ترى حاجة الى ان يتبدل شيء عما كانت عليه الحال قبل الف عام . وما كان للمراة في نظرها سوى دور واحد : ان تشعر الرجل «حين تفتح فخذيها كأنه ابو زيد الهلالي» .

ان عظمة التحول الذي طرأ على حسنة بنت محمود ، بنتيجة زواجها من مصطفى سعيد ، اي بالعقل الذي اغترب وعايش حضارة العصر ، يمكن ان تقاس بما حدث بينها وبين ود الريس .

كان ود الريس الند المذكر لبنت مجذوب ، وكان هو الآخر قد شارف على السبعين ، وكان شعاره في الحياة انه «لا توجد لذة اعظم من لذة النكاح» ، وكان مزواجا مطلاقا ، يأخذ النساء «حيثما اتفق» ويجيب اذا سئل : «الفحل غير عواف» . وكان هو الآخر وكأنه خرج لتوه من صفحات كتاب «رجوع الشيخ الى صباه » .

---

١ ـ والعنوان الكامل: «رجوع الشيخ الى صباه في القوة على الباه» لمؤلفه احمد بن سليمان الشهير بابن كمال باشا .

ومع انه من الممكن ان نرى في ود الريس مجرد رجل في بلد فيه «الرجال قوامون على النساء» ، وفيه «المراة للرجل ، والرجل-رجل حتى لو بلغ ارذل العمر» ، الا انه من الضروري ايضا ان نعامل ود الريس معاملتنا لسائر ابطال **موسم الهجرة الى الشمال** فنرى فيه رمزا .

ان ود الريس يرمز الى ذلك الشطر الرجعي من الامة الذي تحكم بمصائرها اجيالا واجيالا وما نالها منه على يديه غير الازدراء ؛ ذلك الشطر الرجعي الذي لم يكتشف انتماءه الى الامة ولم يطب له هذا الانتماء الا حين راى غيره يزاحمه على امتلاكها ؛ ذلك الشطر الرجعي الذي لم يتنطع للأخذ بيد الامة الى الخلاص الا محاكاة لمبادرة الشطر المتقدم منها ونكاية به ؛ ذلك الشطر الرجعي الذي جهر بوطنيته لا حبا بالامة بل غيرة وحسدا مما عاينه من حب الشطر المتقدم لها ؛ وبكلمة واحدة ، ذلك الشطر من الامة الذي لم يطب له «ركوبها» الا بعد ان «ركبها» غيره . وعلى حد تعبير محجوب بصراحته الضميرية : «ود الريس كهؤلاء الناس المغرمين باقتناء الحمير ، الواحد منهم لا تعجبه الحمارة الا اذا راى رجلا آخر راكبا عليها . يراها حينئذ جميلة ويسعى جاهدا لشرائها» .

لكل هذا اراد ود الريس ان يتزوج حسنة بنت محمود ، بعد ان مات عنها زوجها مصطفى سعيد . اراد ان يتزوج منها رغم الفارق الكبير بينهما في العمر (١) . ارادها زوجة له و«انفها صاغر» . ارادها زوجة له وأن «تحمد الله انها وجدت زوجا مثله» . ولما رفضت ، ما زاده رفضها الا اصرارا على امتلاكها. وظل يلاحقها بإصراره سنتين كاملتين . ولما ارغمها اهلها اخيرا

---

١ ـ ود الريس ، شأنه شأن بنت مجذوب وسائر المترددين على مجلسهما، طاعن في السن . وشيخوخته هذه واقع ورمز في آن واحد .

على القبول به بعلا لها ، تمنعت عليه اسبوعين كاملين «لا تكلمه ولا تدعه يقربها» . وفي الليلة الخامسة عشرة حاول ان ينال «حقه» منها عنفا وغصبا . «عض حلمة نهدها حتى قطعها وعضها وخدشها في كل شبر في جسمها» . ومع انها كانت «اجمل امراة في البلد» و«اعقل امراة في البلد» ، او لانها كانت «اجمل امراة في البلد» و«اعقل امراة في البلد» ، ردت عنفه بعنف يفوقه اضعافا . قتلته وقتلت نفسها . طعنته بالسكين اكثر من عشر طعنات . «طعنته في بطنه وفي صدره وفي محسنه» . وتوجت فعلتها بأن قطعت و... يا للبشاعة... ه ».

ذلك هو التحول العظيم الذي طرأ على حسنة بنت محمود بنتيجة زواجها ، ولو لفترة قصيرة ، من مصطفى سعيد . ابت ان تكون بنت مجذوب اخرى . طوت الى الابد صفحة **«رجوع الشيخ الى صباه»** والتاريخ الذي توقفت عجلته عند «القوة على الباه» و«لذة النكاح» . وما اكتفت بأن قتلت غاصبها ، بل زادت بأن بترت ... ه لتضع حدا نهائيا لما كان على مر التاريخ اداة استعبادها ورمز مذلتها ومهانتها .

هل انتهى ، بنهاية حسنة بنت محمود ، كل دور لمصطفى سعيد ؟

هنا يأتي دور الراوية ، اغنى شخصيات **موسم الهجرة الى الشمال** بعد مصطفى سعيد . وهو بالتحديد «يبتدىء من حيث انتهى مصطفى سعيد» ، وعليه يقع عبء تنفيذ وصيته . انه ، بمعنى من المعاني ، «ابنه» ، او هكذا يحسبه على الاقل من عرفه وعرف مصطفى سعيد . وليس من قبيل المصادفة ان يكون قد خلط ، في اول مرة دلف فيها الى غرفة مصطفى سعيد ، بين صورته في المرآة وصورة هذا الاخير : فهما من سلالة واحدة ، ولكن من جيلين متتاليين . مصطفى سعيد يمثل جيل الهجرة الاولى ، والراوية جيل الهجرة الثانية . وهذه واقعة لها أثرها الحاسم في ما اتسمت به حياة الاول من اختلال واضطراب ،

وما اتصفت به حياة الثاني من اتزان واعتدال. فمصطفى سعيد، باعتباره اول من تعلم الانكليزية واول من ذهب الى بلاد الانكليز واول من تزوج انكليزية ، تلقى صدمة الاحتكاك بالغرب في مطلق عنفها وعريها . اما الراوية فقد كان وقعها عليه ، باعتباره الثاني ، اخف ، وكان بالتالي اقدر على هضمها .

كان مصطفى سعيد كتلة متفجرة من التناقضات ، وكان ينتقل من قطب الى آخر الف مرة في اليوم الواحد . ومن هنا كان «الاعوجاج» في عواطفه و«الالتواء» في تفكيره . كان عبدا وكان إلها معا . اما الراوية فكان اقل تمزقا ، واقل تشتتا وتوزعا بين التناقضات الحادة والصارخة ، فكان يمتلك بالتالي امتياز التفكير الهادىء عن استعباد الانسان الاسود وعن تأليهه في آن معا لمجرد انه اسود . يقول : «يا للغرابة. يا للسخرية . الانسان لمجرد انه خلق عند خط الاستواء ، بعض المجانين يعتبرونه عبدا وبعضهم يعتبرونه الها» . وكان يمتلك ايضا امتياز اصدار الاحكام الاخلاقية . فما كان قضية حياة او موت بالنسبة الى مصطفى سعيد ، وحتى بالنسبة الى ود الريس ، يغدو بالنسبة اليه مجرد موضوع للتأمل الاخلاقي : «تخيلت حسنة بنت محمود ، ارملة مصطفى سعيد ، هي المراة نفسها في الحالتين ـــ فخذان بيضاوان مفتوحتان في لندن ، وامراة تئن تحت ود الريس الكهل ، قبيل طلوع الفجر في قرية مغمورة الذكر عند منحنى النيل . ان كان ذلك شرا ، فهذا ايضا شر» .

مصطفى سعيد صاح في المحكمة : «انني قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ» . اما الراوية ، ممثل الرعيل الثاني ، فما كانت به حاجة الى ان يصيح ، بل كان حسبه ـــ ومن امتيازه ـــ ان يجري في ذهنه المحاكمات المنطقية الباردة : «كونهم جاءوا الى ديارنا ، لا ادري لماذا ، هل معنى ذلك اننا نسمم حاضرنا ومستقبلنا ؟» .

بالنسبة الى مصطفى سعيد كانوا سكان المريخ ، كانوا من

طينة اخرى ، كانوا «غيرنا» . اما الراوية فانه واثق ، اذا سئل عنهم ، انهم مثلنا ، «مثلنا تماما . يولدون ويموتون ، وفي الرحلة من المهد الى اللحد يحلمون احلاما بعضها يصدق وبعضها يخيب . يخافون من المجهول ، وينشدون الحب ، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد» . مثلنا ، او بتعبير ادق مثلنا **تقريبا** . و«تقريبا» هذه تلخص كل الفارق بين المركز المتقدم والمحيط المتخلف : «فيهم اقوياء وبينهم مستضعفون ، لكن الفروق تضيق واغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء» .

مصطفى سعيد كان ابن عام ١٨٩٨ ، فما كان يستطيع ان ينسى رشاشات كتشنر ولا ان يتناسى ان «البواخر مخرت عرض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود» . اما الراوية فكان ابن الاستقلال اكثر منه ابن الاحتلال ، ولذلك كان اكبر ثقة بالنفس واكثر اطمئنانا الى المستقبل : «انهم سيخرجون من بلادنا ان عاجلا او آجلا ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر ، والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون» .

عاديون ؟ هذا بالضبط ما لم يشأ ان يكونه مصطفى سعيد وابناء جيله . كانوا متهمين بأنهم دون البشر ، فأرادوا ان يثبتوا انهم فوق البشر . وهذا سر آخر من أسرار معجزة ذكائهم . مصطفى سعيد ، بعد نيله شهادة الدكتوراه ، عين «محاضرا» للاقتصاد في جامعة لندن» وهو «في الرابعة والعشرين» . وبالمقابل ، عين الراوية ، بعد نيله الدكتوراه ايضا ، موظفا عاديا في وزارة المعارف السودانية : مدرسا للادب الجاهلي في المدارس الثانوية ، ثم رقي مفتشا للتعليم الابتدائي .

ولأن الجيل الثاني أقل تمزقا ، لم يعرف الحرقة التي عرفها الجيل الاول . الدكتوراه التي نالها الراوية كانت لانه قضى ثلاثة

اعوام في بلاد الغربة ينقب في «حياة شاعر مغمور من شعراء الانكليز» . اما **الدكتور** مصطفى سعيد فكانت أطروحة حياته ، لا أطروحة دراسته فحسب ، «اقتصاد الاستعمار» .

مصطفى سعيد كان «عقلا كبيرا» . ترك عددا من المؤلفات ، واصاب شهرة لدى اليسار الانكليزي ومدرسة الاقتصاديين الفابيين . لكنه كان في المقام الاول **رجل عمل** . اما الراوية فقد خلت حياته من المغامرات ، وكان **رجل تامل** .

مصطفى سعيد كان بحاجة الى ان يغزو ويقتل ليثبت انه ليس «اكذوبة» وليؤكد هوية انتمائه . اما الراوية فحسبه ان **يتامل** حتى يتحسس انتماءه ويشعر انه «من هنا» وليس من هناك . حسب الراوية ان يتأمل «النخلة القائمة في فناء دارنا» وان ينظر «الى جذعها القوي المعتدل والى عروقها الضاربة في الارض» حتى يحس «بالطمأنينة» وبأنه ليس «ريشة في مهب الريح» وبأنه «مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف» .

الصدمة الاولى كانت من نصيب مصطفى سعيد ، فكان نموذجا للانسان المتقطعة جذوره ، اللاهث ابدا ، وبكل السبل الممكنة ، وراء وصل ما انقطع . كان بلا اب ، وحتى بلا ام . اما الراوية ، ابن الجيل الثاني الذي كان بينه وبين الصدمة ما يشبه اللبادة الواقية ، فقد كان له ، علاوة على الاب والام ، **جد** . كان الاسم المستعار لهذا الجد هو الحاج احمد . اما اسمه الحقيقي فكان **التاريخ** . ولندع للراوية ان يحدثنا عن جده:

ـ اذهب الى جدي ، فيحدثني عن الحياة قبل اربعين عاما ، قبل خمسين عاما ، لا بل ثمانين ، فيقوى احساسي بالامن.

ـ صوت جدي يصلي . كان آخر صوت أسمعه قبل ان انام واول صوت أسمعه حين أستيقظ. وهو على هذه الحال لا ادري كم من السنين ، كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك ... البلد

الان ليس معلقا بين السماء والارض ، ولكنه ثابت ، البيوت ثابتة ، والشجر شجر .
ـ وقفت عند باب دار جدي .. دار فوضى قائمة دون نظام ، اكتسبت هيئتها هذه على مدى اعوام طويلة : غرف كثيرة مختلفة الاحجام ، بنيت بعضها لصق بعض في اوقات مختلفة .. دار متاهة ، باردة في الصيف ، دافئة في الشتاء . اذا نظرت اليها من الخارج ، دون عطف ، احسست بها كيانا هشا لن يقوى على البقاء . ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة .
ـ تمهلت عند باب الغرفة وانا استمرىء ذلك الاحساس العذب الذي يسبق لحظة لقائي مع جدي كلما عدت من السفر . احساس صافٍ بالعجب من ان ذلك الكيان العتيق ما يزال موجودا اصلا على ظاهر الارض .
ـ حين اعانق جدي استنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع .
ـ ذلك الصوت النحيل المطمئن يقوم جسرا بيني وبين الساعات القلقة التي لم تتشكل بعد ، والساعات التي استوعبت احداثها ومضت واصبحت لبنات في صرح له مدلولات وابعاد .
ـ نحن بمقاييس العالم الصناعي الاوروبي فلاحون فقراء ؛ ولكنني حين اعانق جدي احس بالغنى ، كأنني نغمة من دقات قلب الكون نفسه .
ـ انه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع في ارض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب ، ولكنه كشجيرات السيال في صحارى السودان ، سميكة اللحى حادة الاشواك ، تقهر الموت لانها لا تسرف في الحياة . وهذا هو وجه العجب . انه عاش اصلا ـ رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام .

ان هذه الغنائية ، مهما تكن اخاذة ، لا تفلح في اخفاء العيب الاساسي لمضمونها التأملي : فالتأمل يفهم العالم لكنه لا يغيره . وذلك هو سر الموقف النقدي الذي يتخذه الراوية ازاء ذاته :

فهو يصنف نفسه ، على الرغم من نشاط ذهنه ، في عداد من اسماهم المسيح بـ «الفاترين» . فمع انه حين عاد الى اهله بعد غياب سبعة اعوام في اوروبا احس كأن «ثلجا يذوب في دخيلته» وكأنه «مقرور طلعت عليه الشمس» ، ومع انه اكثر التفكير بهم في الغيبة ولبث «سبعة اعوام يحن اليهم ويحلم بهم» و«يعيش معهم» ، غير انه يقر في موضع آخر : «لكنني عشت معهم على السطح ، لا احبهم ولا اكرههم» . وذلك هو بالضبط **الفاتر** : من لا يحب ولا يكره . ومن لا يختار .

وبالفعل ، كان مصطفى سعيد قد اتاح له فرصة عظيمة للاختيار ، وكان ذلك حين جعل منه قيّما ووصيًا . كتب له في وصيته : «انني اترك زوجتي وولدي وكل مالي من متاع الدنيا في ذمتك ، وانا اعلم انك ستكون امينا على كل شيء . زوجتي تعلم بكل مالي ، وهي حرة التصرف . اني واثق بحكمتها . ولكنني أطلب منك ان تؤدي هذه الخدمة لرجل لم يسعد بالتعرف اليك كما ينبغي ـ ان تشمل اهل بيتي برعايتك وان تكون عونا ومشيرا ونصيحا لولدي ، وان تجنبهما ما استطعت مشقة السفر . جنبهما مشقة السفر ... واحسرتي اذا نشأ ولداي وفيهما جرثومة هذه العدوى ، عدوى الرحيل . انني احملك الامانة لانني لمحت فيك صورة عن جدك . لا ادري متى اذهب يا صديقي ولكني احس ان ساعة الرحيل قد ازفت فوداعا » .

هل استطاع الراوية ان يحمل الامانة وان يفي بالوصية ؟

لقد اتيحت له الفرصة ، لكنه ابى ان يختار . كان ذلك حين اصر ود الريس على الزواج من حسنة بنت محمود . وقد انذرته يومئذ بانه اذا ما اجبرها اهلها على الزواج من ود الريس ، فانها ستقتله وستقتل نفسها . وكان يعلم انها صادقة في انذارها . ولكنه ترك الامور تسير في مجراها وصولا الى المأساة . وحين سدت في وجهها المنافذ جميعا ، بعثت اليه ـ في مجهود يائس

اخير ـ ان «يعقد عليها» ، ولو شكليا ، لينقذها من ود الريس ومن المأساة . ولكنه ترك الامور تسير في مجراها وصولا الى المأساة . ابى ان يختار ، بل صار يكره مصطفى سعيد لانه افسح امامه مسؤولية الاختيار . كرهه حتى صار اسمه عنده **الغريم** .

صحيح اننا لولا الراوية لما كنا عرفنا بقصة مصطفى سعيد، ولكن صحيح ايضا انه لولا مصطفى سعيد لما كان معنى لوجود الراوية .

الا انه ينبغي علينا بدورنا ان نحاذر من ان نقسو على الراوية اكثر مما ينبغي . ولا مناص لنا من ان نأخذ بعين الاعتبار ان مجرد كونه هو **الراوية** قد فرض عليه ان يقسو على نفسه اكثر من قسوته على «غريمه» ، لانه ليس اكره على القارىء من ضمير **الانا** وهو يتحدث بلغة الاعجاب بالذات ويكيل الثناء لنفسه . ان الراوية يحاسب ذاته على اشياء لا يحاسب عليها مصطفى سعيد، تماما كما ان الحاضر يغفر للغائب او للماضي امورا لا يغفرها لنفسه .

وفي الواقع ، ان للراوية اعذاره التخفيفية . فهو لم يمتنع عن الزواج من حسنة بنت محمود لانه لا يحبها ، بل هو على العكس يقر بأنه كملايين الآخرين لا يستطيع ان يتجرد من عاطفة الوطنية ، حتى وان تكن في نظر بعضهم مرضا : «انني ، بشكل او بآخر ، احب حسنة بنت محمود ، ارملة مصطفى سعيد . وانا ، مثله ومثل ود الريس وملايين آخرين ، لست معصوما من جرثومة العدوى التي يتنزى بها جسم الكون» .

وبديهي اننا نستطيع انتشم هنا رائحة تطلعات كوسموبوليتية موروثة من الوسط الاوروبي الذي قضى فيه الراوية اعواما سبعة متتابعة يتعلم ويتثاقف ، ولكن ذلك بالضبط ما يؤكد ما افترضناه من ان حسنة بنت محمود ليست «امراة كسائر النساء» ، ومن انها ، بزواجها من مصطفى سعيد وطلبها من

الراوية ان يعقد عليها ، مع اصرارها في الوقت نفسه على اغلاق فخذيها دون ود الريس ، رمز للأمة التي طفقت تستيقظ والتي باتت تنتظر من مثقفيها ، من اولئك الذين قبسوا من حضارة العصر ، ان يحرروها من الاغلال التي تكبلها الى الماضي والى التخلف .

ان استنكاف الراوية عن الزواج من حسنة بنت محمود لم يكن عن تخاذل وتملص من المسؤولية ، وانما لانه كان متزوجا أصلا وأبا لطفلة . وابنته كان اسمها **آمال** . وما دام اسمها آمال ، فانه واثق بأن «ارض اليأس والشعر» ستكون هي نفسها «ارض الشعر والممكن» . والممكن لا حدود له : «سنهدم وسنبني وسنخضع الشمس ذاتها لارادتنا وسنهزم الفقر بأي وسيلة».

وفي الواقع ، يبدو الراوية مهتما بمصير الاولاد اكثر منه بمصير الزوجة . مصطفى سعيد نفسه قال له انه واثق بزوجته وانها «حرة التصرف» ، بينما عقد كل الرجاء عليه ليجنب ولديه «مشقة السفر» . وبالفعل ، ان مصير الزوجة من مصير مصطفى سعيد ، وان صفحة من تاريخ الامة يجب ان تطوى مع صفحة مصطفى سعيد . اما مصير الاولاد فمن مصير الراوية ، وما سيكون يتقدم دوما في الاهمية على ما كان . لكن هل يستطيع الراوية ان يؤدي المهمة وأن ينفذ الوصية ؟ هل باستطاعته ان يجنب الولدين مشقة السفر ، وان يحول دون انتقال جرثومة عدوى الرحيل اليهما ؟

حتى يستطيع ذلك ، فلا بد ان يقتدر هو ذاته اولا على انتزاع تلك الجرثومة من نفسه . فهل هو بمقتدر ؟ الحق ان الجواب ليس متعلقا به ، بقدر ما هو متعلق باتجاه النهر . والنهر يجري نحو الشمال . «قد يعترضه جبل فيتجه شرقا ، وقد تصادفه وهدة من الارض فيتجه غربا ، ولكنه ان عاجلا او آجلا يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال» .

مصطفى سعيد حين اراد ان يهرب من هذه الحقيقة ، بعد

ان انصاع لها مدى حياته انصياعه لناموس طبيعي ، وحين اراد ان يختنق في نفسه الى الابد نداء الرحيل ، لم يجد غير الحل البائس : فأغرق نفسه في مياه النيل ، وهو في عز فيضانه ، فضمن لنفسه بذلك ان ينصهر حيث غرق ــ في الجنوب لا في الشمال ــ مع عناصر الطبيعة المحايدة اللامكترثة .

الراوية طلب السباحة لا الغرق . اراد ان يقطع النهر من شاطئه الجنوبي الى شاطئه الشمالي ، في يوم لم يكن فيه «النهر ممتلئا كأيام الفيضان ولا صغير المجرى كأيام التحاريق». اراد ، وهو **المتوازن** ، ان يقطع النهر بتوازن في زمن كان فيه النهر متوازنا . ولما بلغ نقطة التوازن المطلق ، حيث «الشاطىء يعلو ويهبط» و«دوي النهر يغور ويطفو» ، وحيث صار «بين العمى والبصر» ، «يعي ولا يعي» ، تلفت «يمنة ويسرة» فاذا هو «في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب» ، لا يستطيع «المضي» ولا يستطيع «العودة» ، والحقيقة الوحيدة التي هو على ثقة منها انه «لن يستطيع ان يحفظ توازنه مدة طويلة» وانه «ان عاجلا وان آجلا ستشده قوى النهر الى القاع» . وحفاظا منه على القوة المتبقية له وليبقى طافيا على السطح اطول وقت مستطاع انقلب على ظهره . وفي «حالة بين الحياة والموت» رأى «اسرابا من القطى متجهة شمالا» . وتساءل : «هل نحن في موسم الشتاء او الصيف ؟ هل هي رحلة ام هجرة ؟» . ايا يكن الجواب ، فان ابشع ميتة هي الميتة في منتصف الطريق . ولهذا لم يكن امامه من خيار الا ان يستجمع ما تبقى له من طاقة وأن يصرخ ، وكأنه «ممثل هزلي يصيح في مسرح : النجدة . النجدة» .

تلك هي الجملة الاخيرة في الرواية . وهي ، كما نرى وكما يخبرنا الراوية نفسه ، جملة مسرحية . اذ لن يكون هناك غريق، كما لن يكون منجد . فالصورة رمزية والمشهد ديكوري . صحيح انه مشهد الختام ، لكنه ما كان يملك الا ان يكون صناعيا .

فالمسرحية في الواقع ما تزال تترى فصولا ، وليس في العالم احد يعلم ماذا سيكون فصلها الاخير . أرحلة ام هجرة ام لقاء في منتصف الطريق ؟ ام ان العالم سيغدو فعلا هو العالم فلا يعود فيه لا شمال ولا جنوب ، لا غرب ولا شرق ؟

اجل ، لا احد يدري . لكن الشيء الوحيد الاكيد انه ، في التمثيلية التي اسمها **موسم الهجرة الى الشمال** ، لعب مصطفى سعيد دورا تراجيدياً ، بينما اكتفى الراوية بدور درامي . ولعل ثمة دورا ما يزال بانتظار من يلعبه : الدور الكوميدي . لكن ممثل هذا الدور لن يوجد الا يوم يكون قد انتهى كل شيء ، اي يوم يكون العالم قد استحال كرويا فعلا ، كل نقطة فيه هي نقطة مركز لكل ما فيه من دوائر ، ويوم تكون الجهات الاربع بالتالي قد انتفى ، بحكم كروية العالم ، كل معنى لها ، فأمست من ذكريات الماضي البعيد التي لا يجرح الهزل بصددها مشاعر كائن من كان .

وبديهي ان ذلك لن يكون في عقد او عقدين . ولعلنا اذا تحدثنا عن قرن على الاقل نكون من المتفائلين (١) .

---

١ ــ احصائيات الامم المتحدة تشير الى ان الهوة بين الامم المتقدمة والامم المتخلفة آخذة بالاتساع لا بالتقلص ، وبموجب متوالية هندسية لا حسابية .

الاشجار واغتيال مرزوق
او العالمان اللذان لا يمكن أن يتلاقيا

هذه الرواية لا تندرج في باب «القصة الحضارية» كما تناولناها بالمعالجة حتى الان . بيد ان الفصل القصير الذي يفرده منها عبد الرحمن منيف للحديث عن علاقة بطله منصور عبد السلام بالطالبة البلجيكية كاترين يطرح بتركيز مسألة العلاقات بين الشرق والغرب ، ومن منظور جديد اوجب علينا ان نفرد بدورنا هذا القسم الاخير من دراستنا لتحليل ذلك الفصل اليتيم من رواية **الاشجار واغتيال مرزوق** .

في رواية الطيب الصالح يقول موظف انكليزي في وزارة المالية بالخرطوم مخاطبا شابا سودانيا يحاضر في الجامعة : «انكم لا تستطيعون الحياة بدوننا . كنتم تشكون من الاستعمار، ولما خرجنا خلقتم اسطورة الاستعمار المستتر. يبدو ان وجودنا، بشكل واضح او مستتر ، ضروري لكم كالماء والهواء» . والحال ان رواية عبد الرحمن منيف تتمتع او تنفرد بميزة التركيز على العوامل الداخلية او الذاتية في تخلف الشرق . صحيح ان بطله منصور عبد السلام ــ وهو مدرس جامعي للتاريخ ــ غير غافل عن الجرثومة التي زرعها الاستعمار الغربي في تخلف الشرق

ــ الشرق العربي تحديدا ــ وفي تجزئته قوميا ، ولكن منصور عبد السلام ليس ، كمصطفى سعيد ، ابن الاحتلال ، ولا حتى ابن الاستقلال ، وانما هو بالاحرى ابن الهزيمة ــ هزيمة ١٩٦٧ . والرواية التي كتبت قبل نهاية عام ١٩٧١ ونشرت في مطلع عام ١٩٧٣ تشكل ، في احد وجوهها ، جزءا من حملة النقد الذاتي والتعرية الداخلية التي اجتاحت الوطن العربي في أعقاب هزيمة الحرب الثالثة والتي ارادت نفسها ردا على التضليل الايديولوجي الذي مارسته «الانظمة» حينما صورت الهزيمة على انها نتيجة لمؤامرة اجنبية .

ان الشرق في رواية عبد الرحمن منيف الاولى هو الشرق المستقل ، لكن المتخلف ، والعصر الشرقي هو عصر الاستبداد الشرقي .

ان علاقة الحب التي ربطت بين منصور عبد السلام وكاترين، طالبي العلم في باريس ، على امتداد اربع سنوات كاملة ، هي اول علاقة حب بين شرقي وغربية غير محكومة لا بعداء تاريخي، ولا بمشروع انتقام سري او سافر ، ولا بالرضة الاستعمارية ، ولا بعقدة النقص والدونية ، ولا بصراع مزعوم بين الروح والمادة، ولا بحرب الجنسين الازلية ، ولا حتى بالشهوة الغرائبية . وهي من هذا المنظور اول علاقة حب ايجابية بين «ابن بلد» واجنبية . ومع ذلك ، ان ثمة هوة سحيقة تفصل بين منصور عبد السلام وكاترين ، او بالاحرى بين عالميهما .

الصورة الاولى التي يقدمها منصور عبد السلام عن الشرق لصديقته كاترين في مستهل العلاقة بينهما هي الصورة السياحية والفولكلورية التقليدية .

في الليلة الاولى ، التي قرر فيها ان ينام معها ، حدثها «كثيرا عن الصحراء المترامية الاطراف والتي تظللها نجوم قريبة كأنها المصابيح الملونة ، والشمس في النهار مثل النار تتساقط من السماء ، تنبع من الارض ، تتفجر من كل مكان» . ثم ختم

قائلا : «اما الثلج يا كاترين فلا نعرفه ابدا في بلادنا» . وكانت كاترين كلها توق الى الخلاص من «البرد القاسي» .

غير انه «بعد شهور» اضاف قائلا :

ـ كاترين .. هل تعرفين كم تبلغ درجة الحرارة في بلادنا خلال فصل الصيف ؟

ـ لا اعرف بالضبط .

ـ تبلغ المئة .. حرارة قاسية ، قاسية جدا ، وقد لا تحتمليها !

ـ لا تخف . أحتمل الجحيم .. ولا اريد بعد الان هذا الثلج اللعين !

وبعد شهور اخرى ، اضاف يقول :

ـ انتم في نهاية الحضارة .. وتسأمون .. ماذا نقول نحن ؟ الاشياء التي تكرهينها نشتاق اليها في بلادنا ، نموت من اجل ان تكون ...

ـ انا لا أفهم ما تقوله !

ـ كاترين ، نحن عالمان ، التقينا بالصدفة ، وبعد قليل سوف نفترق . ان لقاء مثل هذا لا يمكن ان يستمر مهما حاولنا . لا تتعبي نفسك كثيرا ، ليس لاني لا أريدك ، ولكن لان لقاء مثل الذي تحلمين به سيكون قصيرا وفاجعا .. نحن كما قلت لك عالمان .. عالمان .

وفي «ليلة السفر» قال لها «كل شيء» . قال لها ان «الناس عندنا لا يعرفون شيئا غير أن يتناسلوا . ينامون ويتناسلون ، في الليل والنهار . يأكلون الخبز والزوان لانهم لا يجدون شيئا آخر يأكلونه» .

وقال لها : «اذا جاءت لأحدهم رسالة حملها مسيرة يوم ليقراها له رجل دجال يضع على رأسه لفة . وهذا الرجل الذي يترنم بقراءتها يأخذ مقابلا لذلك دجاجة وعشرة أرغفة خبز ، وربما تزوج ابنة صاحب الرسالة التي لا يزيد عمرها عن احدى

عشرة سنة ، وتكون هذه الزوجة العاشرة ، بعد تسع زوجات مات منهن اربع او خمس اثناء الولادة» .

وقال لها : «الملوك عندنا يا كاترين لا يشبهون ملوككم ابدا. كل رجل عندنا ملك . والممالك صغيرة لدرجة انها متجاورة ومتراصة مثل مراحيض المقاهي والفنادق . وهؤلاء الملوك الصغار يضربون زوجاتهم ، يشدون شعورهن .. اما اذا التقوا بالملوك الذين هم اكبر منهم ، فانهم يجثون على الارض ويقبلون التراب تحت أرجلهم . والملوك الكبار يسجدون للذين اكبر منهم. حتى يصل الامر ان جميع الملوك يسجدون لملك واحد . وهذا الملك الكبير لا يعرف القراءة والكتابة ، له زوجات اكثر من جميع الملوك الآخرين ، له مائة زوجة من جميع انحاء الارض ، وربما كانت له زوجة بلجيكية ، وقد يكون اسمها كاترين . لا تغضبي فانا لا اقول سوى الحقيقة .. لا اريد ان احزنك يا كاترين ، ولكن كل شيء في بلادنا مقلوب على رأسه» .

وحين قالت له انها لا تفهم ، عاد الى القول :

ـ كاترين ، ايتها الصغيرة المحبوبة ، ليس عندي كلمات .. لكن يجب ان تعرفي اننا من عالمين مختلفين التقينا في نقطة ، ولكن كل عالم منا سيواصل رحلته . سيظل يمشي الى آخر الدنيا ، الى آخر الحياة ، دون ان نلتقي مرة اخرى .

وبعد سنوات ، وبعد ان يعود منصور عبد السلام الى الوطن ليكتشف ان العصر العربي ليس عصر التخلف فحسب ، بل هو ايضا عصر القمع ، عصر الاستبداد الآسيوي في ديكور حديث، عصر الشرطة السرية والمخبرين والتقارير والسجون والاقبية والتعذيب والتصفية الجسدية ، عصر الهزيمة والتاريخ المزيف ؛ عصر الخوف ولائحة حقوق الانسان الممزقة والمداسة بأقدام الجلاوزة ؛ بعد سنوات ، وبعد ان يسرح منصور عبد السلام من الجامعة ويمنع من العمل في اي مكان آخر لانه اقترف اكبر جريمة يمكن ان تقترف في العصر العربي : الكلام في

السياسة ؛ بعد سنوات ، وبعد ان ظل يطارد ، كالآل في الصحراء ، سنتين وشهورا سبعة جواز السفر وتأشيرة الموافقة من قبل «السلطات المختصة» على سفره الى الخارج للعمل كمترجم مع بعثة فرنسية للتنقيب عن الآثار ؛ بعد سنوات حين سيقدمه المسيو دونال ، رئيس البعثة ، الى افراد البعثة قائلا : «المسيو منصور لقاء الشرق والغرب» ؛ في تلك اللحظة بالضبط سيستحضر صورة كاترين وهي تقول له «اني لا افهم» وسيتحقق اكثر من اي وقت مضى من صدق نبوءته : عالمان لن يلتقيا ، ولن يزدادا الا بعدا احدهما عن الآخر .

وفي ليالي الملل واللوعة والوحشة والجوع الى دفء الانسان والوطن في خواء الصحراء التي لا ينبت فيها عرق اخضر ، سيتراءى الشرق ليلة تلو الاخرى لمنصور عبد السلام : «ملوك مهزومون ، ديوك منتوفة ، رجال يريدون ان يتصوروا ، ولو للحظات ، انهم يمتلكون العالم !» ، وسيقول لزملائه في البعثة وهو يجلس بملء طوعه فوق «بيت النار» بجلَد فقراء الهنود : «نحن في الشرق لا نحتمل فقط وانما نهوى ان نعذب انفسنا . ومن الاخطاء الشائعة الصورة التي يتناقلها العالم عن الهنود بأنهم يحتملون . الشرق موطن الاحتمال . لقد تحول الشرق الى حمار » .

ضحكوا للجملة الاخيرة . ولكنه حين بكى امامهم شرق الجوع والسجن والحرمان والملوك الخصيان ، صرخوا في وجهه :

ـ اذهب انت وشرقك الى الجحيم ... أليس عندك سوى هذه القصص المملة ترددها علينا دون تعب ؟ السجن ، التعذيب ، البطالة ، الاضطهاد .. لقد سمعنا هذه القصص في كل الليالي، منذ اربعة شهور وحتى الان . والليلة نريد ان نتذكر نحن : باريس ، باريس الملونة التي تضج بالضحكات والقبل ، باريس النساء .. كل امرأة تعادل شرقك كله !

وتذكر هو كاترين ، وتحقق اكثر من اي وقت مضى من

انهما عالمان كتب على كل منهما ان يمشي الى آخر الدنيا دون ان يلتقيا .

لماذا ؟ الآن «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا» ؟ لو كان الحال كذلك لهان الامر ، ولأمكن رد كل شيء الى ارادة القدر الغاشمة . ولكن الماهية الثابتة ، الازلية ـ الابدية ، المتعالية كالميتافيزيقا على كل تبدل وتحول ، اسطورة لا وجود لها في الواقع لا على صعيد الاشخاص ولا على صعيد الحضارات والكيانات الحضارية . فليس لان الشرق شرق والغرب غرب لم يلتقيا ، وانما لانهما لم يلتقيا قيل ان الشرق شرق والغرب غرب.

وفي الواقع ، ان المسألة مسألة تاريخ ، لا مسألة جغرافيا . والتاريخ لا يعرف غير التبدل والتحول قانونا ، ولا يقر للارض الا بالكروية ، لا بالانقسام الى جهات اربع . ولولا التاريخ ، ولولا قانون التطور المتفاوت للتاريخ ، لما تكرس وجود غرب وشرق ، او شمال وجنوب في كيانات منفصلة . والشرق لم يحتل مكانه في الشرق نزولا عند حكم الجغرافيا ، وانما نزولا عند حكم التاريخ . والحال ان حكم التاريخ ، بعكس حكم الجغرافيا ، قابل للاستئناف ، ان لم نقل للنقض ... والبرهان القاطع ان ثنائية الغرب والشرق لم تظهر الى الوجود الا في العصور الحديثة . وقبلئذ ، اي قبل ظهور نمط الانتاج الراسمالي والحضارة الصناعية والعقلانية «الغربية» ، لم يكن ثمة معنى للحديث عن شرق وغرب . وفي ارجح الظن ، لن يكون ثمة معنى ايضا للحديث عن تلك الثنائية يوم يعم العالم ذلك النمط من الانتاج (في نفيه الاشتراكي) ومن الحضارة ومن العقلانية ، وينتفي مع عمومه انقسام العالم الى مركز ومحيط . وصحيح ان ذلك لن يكون الا بعد آلام وتضحيات وجهود جبارة من قبل «الشرق» على امتداد قرون وقرون من السنين ، الا انه ممكن.

وصحيح ان فوارق كثيرة وجوهرية ستبقى قائمة بين مناطق العالم وجهاته وكياناته ، الا ان الجسر الواصل بين الشرق

والغرب لن يعود يمر فوق هوة تاريخية . ومن المؤكـــــد ان «الشرق» و«الغرب» سيستمران في الوجود بعدئذ لحقبة مديدة من الزمن ، ولكن لن يكون استمرارهما الا دليلا على غنى العالم لا على انقسامه . وأما اولئك الذيـن سيصرون ، في كـــلا المعسكرين ، على التوكيد بأن عموم ذلك النمط من الانتـــاج والحضارة والعقلانية سيكون بمثابة انتصار نهائي لـ «الغرب» على «الشرق» ، فان الرد عليهم سهل وبسيط : فلئن استطاع ذلك النمط ان يعم العالم فعلا ، فانه سيغتنـــي ، مع عمومه ، اغتناء عظيما ، ولن تكون مساهمة «الشرق» في اغنائه وتنويع اشكاله بأقل وزنا من مأثرة «الغرب» في السبق الى استيلاده.

وهذه السيرورة المضنية والموجعة والطويلة الامد ، لكن التي ينبغي ان تكون محتومة حتمية نواميس الطبيعة لانه لا معبـــر غيرها الى الخلاص ، لن يشعل فتيلها شيء آخر غير الوعي .

وهذه الدراسة ، التي تتبنى ما يمكن ان يعاب عليها من عدم التزام بحدود النقد الادبي في تناولها لنماذج مسبقة الاختيار من الاعمال الادبية ، ارادت نفسها دراسة على صعيد الوعي اكثر مما ارادت نفسها ، او بقدر ما ارادت نفسها ، دراسة على صعيد الادب . وكانت تقف وراء هذه الارادة مسلمتان :

الدور الخطير للادب في تشكيل الوعي .
والدور الخطير للوعي في تشكيل التاريخ .

٢٠٠٠ /٩٧/١٢٢٥